АКТЬОРЪ

ПОЛУМЕСЕЧНО ИЛЮСТРОВАНО СПИСАНИЕ ЗА ТЕАТЪРЪ, ИЗКУСТВО И ИЗЯЩНА ЛИТЕРАТУРА. ОРГАНЪ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТѢ АРТИСТИ

ТРЕТА И ЧЕТВЪРТА КНИГА

СОФИЯ — ХИЛЯДА ДЕВЕТСТОТИНЪ ДЕСЕТДЕСЕТЬ И ТРЕТА ГОДИНА

Без. Акц. Дружество

Съединенитѣ тютюневи фабрики

(Картелъ)

ОСНОВЕНЪ КАПИТАЛЪ: 36,000,000 ЛВ. ЗЛ. НАПЪЛНО ВНЕСЕНЪ.

Седалище: СОФИЯ

ул. Александръ I-й № 3

Телефонъ № 1598 Телегр. адресъ: **Листабакъ.**

О-О-О-О

ПРИДВОРНИ ДОСТАВЧИЦИ И ЕКСПОРТЬОРИ.

ФАБРИКИ ВЪ: Пловдивъ, Варна, Русе, Шуменъ, София и Сливенъ.

Складове на суровъ тютюнъ въ: Пловдивъ и Шуменъ.

Магагазини за продажба на собствени издѣлия въ:

София, Дупница, Хасково, Бургасъ, Кърджали,
Плѣвенъ, Търново, Червенъ Брѣгъ.

ИЗНОСЪ

на папироси, рѣзани и сурови тютюни.

В. Г. Шахановъ

Ст.-Загора — клонъ София, пл.Ански 6.

ВИНЕНЪ КОНЯКЪ, ЗААРСКА МАСТИКА, ВИНА, РАКИИ, РОМЪ, АМЕРЪ, ЛИКЬОРИ.

ОЦЕТНА ФАБРИКА

Телефонъ Ст.-Загора 29. София 977.

Телеграфенъ адресъ: ШАХАНОВЪ.

„ЗВѢЗДА"

БЪЛГАРСКО АКЦИОНЕРНО ЗАСТРАХОВАТЕЛНО ДРУЖЕСТВО — СОФИЯ.

Извършва застраховка по: „Пожарь", „Животъ", „Злополука" и „Транспортъ". Специално по клонъ „Животъ", „Звѣзда" сключва застраховки по най-модерни комбинации, при извънредно либерални условия и

ЕФТИНИ ПРЕМИИ.

АКТЬОРЪ

ПОЛУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ
ОРГАНЪ НА СЪЮЗА НА
БЪЛГАРСКИТѢ АРТИСТИ

3 и 4

СОФИЯ
1923

ТРЕТА И ЧЕТВЪРТА КНИГА СЪДЪРЖАТЪ:

Стр.

МИСТЕРИОЗНАТА ЧЕТВОРКА отъ Б. Денизовъ 51

НАЦИОНАЛЕНЪ ТЕАТЪРЪ отъ Пенчо Славейковъ (край) 52

ЕДВАРДЪ ГРИГЪ КАТО ДРАМАТИЧЕСКИ И КАМЕРЕНЪ КОМПОЗИТОРЪ отъ Г. Т. Стояновичъ 58

ЗА ДРАМАТА И СЦЕНАТА отъ Станиславъ Пшибишевски 62

ОПИТЪ ЗА НАУЧНА ИСТОРИЯ НА ТЕАТЪРА отъ А. Кизеветтеръ, пр. Г. Дюлгеровъ 64

ХУДОЖЕСТВЕНА ОПЕРЕТА отъ Л Сабанѣевъ пр. Г. М. 67

ПО-СИЛНО ОТЪ ВСИЧКО, разказъ отъ Херманъ Баигъ преводъ на Г. Т. Стояновичъ 68

МИСЛИ ИЗЪ ТЕАТРАЛНОТО ИЗКУСТВО изъ бележника на Гено Кировъ 74

МУЗИКА, мелодекламация отъ К. Константиновъ . . . 75

СТИХОЗЕ отъ Д. Бабевъ, Ив. х. Христовъ и А. Ахматова 76

СЪЮЗЕНЪ ЖИВОТЪ 77

ТЕАТРАЛЕНЪ ПРЕГЛЕДЪ У НАСЪ И ЧУЖБИНА . . . 78

КЛИШЕТА: портрети на Пенчо Славейковъ, Вл. Николовъ, Т. Димитриевъ, В. Салплиева—Станева, Ан. Сладкаровъ и Др. Алексиевъ . . . . . .

Редакционенъ комитетъ:
П. АТАНАСОВЪ, Б. БАГРЯНОВЪ, Н. ИКОНОМОВЪ

АКТЬОРЪ

ИЗЛИЗА ДВА ПЖТИ ВЪ МЕСЕЦА

ГОДИШНО ДВАДЕСЕТЬ КНИГИ. Струва сто лв. предплатени наведнъжъ. Изключение само за безработни членове — на два пжти по 50 лева. Адресъ на редакцията и администрацията ул. „Раковски“ № 129 (Съюзъ на българскитѣ артисти). За обявления се плаща:

Цѣла стр. за 1 г. 8000 л.	Пол. стр. за 1 г. 4000 л.	Четв. стр. за 1 г. 2000 л.	Осм. стр. за 1 год. 1000 л.
„ „ „ ½ „ 5000 „	„ „ ½ „ 2500 „	„ „ „ ½ „ 1000 „	„ „ „ ½ „ 500 „
„ „ „ 5 бр. 3000 „	„ „ „ 5 бр. 1200 „	„ „ „ 5 бр. 750 „	„ „ „ 5 броя 300 „

КНИГА 3 и 4 ПЪРВА ГОДИШНИНА 1923

Мистериозната четворка

Борисъ Денизовъ

Юпитере, ако се разсжрдишъ не значи ли. че си не правъ ?

Подъ шумътъ на политическитѣ събития, врачанското нещастие и вълнението около предстоящитѣ избори — забравени сж и сж оставени на заденъ планъ въпроситѣ свързани съ Народния Театъръ. Министерския съветъ е приелъ проекта на Дюлфера и съ това е положилъ основния камъкъ за създаването сградата Народенъ театъръ. Що се отнася до вжтрешния животъ на театра, който пренася своята дейность въ „Свободния Театъръ“, то върху това никому нищо не е известно. Ние захванахме новъ животъ, — ново строителство, ние направихме хирургическо пречистване на „излишното — баласта“, ние вече свършихме съ старитѣ принципи и тръгнахме по пжтя на новитѣ завоевания . . . Мрачнитѣ Дуванъ Торцовски, Юрий Яковлевски и и Дерижановски дни изчезнаха въ мъглата на близкото минало . . . Надъ българския Народенъ театъръ заигра слънцето на „Мистериозната четворка“, макаръ и безъ участието на Еди Поло, но все пакъ привличаща вниманието на всички любители на кинематографическитѣ „експерименти“ . . .

Поскита се Огняновъ изъ Европа, видѣ свѣта, и доведе съ себе си сума съжаления и благопожелания отъ чужденцитѣ режисьори. Народния Театъръ остана безъ единъ режисьоръ, но затова пъкъ съ четирма директори: археолози, художници, модернисти, землемѣри, сждии и много учени и просвѣтени въ театралнитѣ работи . . . Даже единъ провинциалистъ ме запита и то доста сериозно — кой *е началника на графическия отдѣлъ* при Народния Театъръ и защо не се замѣни списанието „Театъръ и Опера“ съ „Златорогъ“, което положително ще бжде препоржчано отъ „Мистериозната четворка“? И ако тия думи сж шега, шега ли е възкресяването на мъртвитѣ и изгнили въ аналитѣ на Народния Театъръ забравени отъ Бога и хората „Вампири“? Нима това не е изъ областьта на археологията? А кому сж станали завидни лавритѣ на Дуванъ Торцовъ, че на ново се реставрира „Елга“? — Стилизация ли? Това мирише на подлисницитѣ въ в. „Слово“ щедро плащани отъ банкерскитѣ кисии. Но нека оставимъ археолозитѣ, графиститѣ и сждиитѣ да упражняватъ свситѣ гений на гърба на българското изкуство. (Вредомъ всички въ време на политически събития сж сжумѣвали да изплуватъ на върха на кинематографическитѣ експерименти.) Но отъ де

се намѣриха, всрѣдъ младото българско изкуство футуристи? Цивилизованата Европа отдавна, много отдавна е поставила кръстъ на господа Маринети, Кандински и Маяковски, много отдавна имъ дадоха жилища въ архивата на излишнитѣ извънредно буйни, а България сега пригръща футуризма съ едно малко закъснение отъ 15 години. Правъ е единъ мой приятель чужденецъ, който казва, че модата въ България пристига следъ педесеть години. И наистина — Гео Милевъ поставя „Електра"! Какво ще ни покаже Гео Милевъ? Кубическо изкуство? Нещастенъ български зрителю!.. Малко ли му сж нашитѣ вѫтрешни политически неприятности, а сега отгоре на всички тѣзи ужаси да му бутнемъ чудесната „Електра" въ кубическата представа на Гео Милевъ!.. Министра на финансиитѣ пищи за икономии, подхвърлиха се на улицата почтени заслужили артисти, а „Мистериозната четворка" се готви да хвърли народната пара за кубическитѣ откровения на недорасли „гении". Футуриститѣ изнасилватъ „Електра", неудачнитѣ сждии правятъ преценка на талантливи и бездарни актьори, археолозитѣ обновяватъ репертуара . . . Офелия, помени ги въ молитвитѣ си!... Остава само гробаритѣ да възкресятъ мъртвитѣ.

За кого копаете тоя гробъ?

Ако тукъ въпроса е за амбиция, ако това е борба за власть — кжде е било това, кога е било това и какъ е било това? Защо тогава не си избрахте друго поприще — медицина, химия, финансии, полиция, дипломация, бойното поле? И тамъ тази „мистериозна четворка" би се подвизавала съ по-голѣми успѣхи. Защо ли? Затова, защото мислимъ, че и сждията е правъ, и археолога е мислитель и футуриста — новаторъ. Всички тия господа познаватъ тѣзи области повече отъ театралното изкуство. Ако това е спасението на българското изкуство отъ гибель, то защо насъ, загиващитѣ ни спасяватъ тѣзи, които винаги сж ни убивали — дилетанти и профани. Вие обещахте на министра на просвѣтата да обновите театра, нали? Съ какво? Съ Вампиръ, съ уволнението на заслужили артисти? Нима французитѣ си позволиха да уволнятъ Коклена или да признаятъ за негодна Сара Бернаръ, а руския театъръ — парализирания Рибаковъ, или треперящата Садовска? Цѣлия народъ и французи и руски би се дигналъ срѣщу такива вандалщини. Нѣма за Народния Театъръ Златарева Ек. не е Сара Бернаръ? Не се смѣйте надъ това сравнение, вие зубрачи на европейско новаторство и мислящи се за многознающи и всичко знающи универсални енциклопедисти! Въ това е цѣлия нашъ ужасъ, че ние никога не обичаме своето, и даже тогава, когато идваха у насъ чужденци, които съ време се приближиха до нашитѣ сърца, ние ги презрехме, когато тѣ ни цѣпяха.

Сждии, археолози и футуристи, съжалете българския театъръ, неподражавайте Василъ Коларова и Георги Димитрова, не хвърляйте театра въ обятията на рушението и негасимия пожаръ! Изкуството не търпи революция творяща се отъ хора стоящи далечъ отъ това изкуство. Съюза на българ. артисти нѣма да се откаже отъ своята декларация-протестъ, че ще се бори до край съ гасителитѣ на свещения огънь на родното изкуство. Вървете си изъ своитѣ картографически музеи и сждилища, защото ако не си отидете, то „благодарното" потомство ще ви направи музей и ще ви показва като уникуми, които въплотиха въ своята дейность въ Народния Театъръ принципитѣ и идеитѣ на безсмъртния „Даскала" окиченъ съ 120,000 ордени и почетни знаци за „хуманната" му дейность въ областьтн на българската литература

Националенъ театъръ

Пенчо Славейковъ

(Продължение)

Втора причина за покварата на артиститѣ сж досегашнитѣ режисьори при нашия театъръ. Преди театра да стане държавенъ, режисьори сж бивали българи, изъ срѣдата на самитѣ артисти. Тая система — дори дѣто тя е традиция — е осждена на смърть. Едно защото артистъ, който режисира, остава самъ нережисиранъ, страда неговата игра; второ — той е другарь и не може да има нужния авторитетъ между другаритѣ си; трето — артиста, и най-добрия, не може да има оная култура, която е нужна, необходима за единъ режисьоръ. Режисьорството е специална работа и творчество. Разбира се, че думата ми тукъ е за режисьоръ при сериозенъ театъръ; любителскитѣ спектакли може да режисира, който и какъвто се има подъ ржка. Режисьора, има за задача да постави на сцената твире-

нието на поета въ духътъ и целитѣ на самия поетъ, като обедини играта на отдѣлнитѣ изпълнители въ хармонично цѣло. Той самъ трѣба да е творецъ, конгениаленъ поету. Тоя товаръ не е за плещитѣ на българския актьоръ; въпросъ е дали е и за гениалнитѣ европейски актьори — гениални при изпълнение на единични роли, но безпомощни при създаване отъ единичности хармонично цѣло, Изключения отъ тоя общъ принципъ, и хубави изключения, — въ Европа; но артиститѣ, които падатъ въ това изключение, най-често сами се изключватъ като артисти: ставатъ режисьори. А менѣ тука не ми е думата за изключенията — тѣхъ ги има вредъ и въ всички области — а за основния принципъ, който трѣба да е въ сила у насъ, до когато достигнемъ и ние до изключения! И повтарямъ пакъ — отъ срѣдата на българскитѣ актьори нѣма човѣкъ за режисьоръ Резултата отъ опититѣ до сега е крайно отрицателенъ Но и опититѣ съ чужденци не сж никакъ по-добри: главно опита съ младия Туличъ и стария Йосифъ Шмаха, една хърватинъ, другия чехъ, — и двамата не за работата, за която сж били ангажирани. [1])

Вредното влияние на досегашнитѣ чужденци режисьори се е показало най-вече въ езика. Нѣма за сега почти ни единъ актьоръ на нашата сцена, който да говори български както трѣба. Всѣкой си говори както може. И нашата сцена за сега и откъмъ езикъ е невъобразима вавилония. Вредъ на чужбина, на въпроса: кжде да чуете правилния и хубавия, истински френски, нѣмски или руски езикъ? Ще ви отговорятъ: въ театра, на сцената! У насъ на сцената може да се чуй само най-лошия български езикъ! [1]) Чужденцитѣ режисьори у насъ до сега, поради незнанието на български езикъ, сж се задоволявали само съ в ъ н ш н а режия на играта (както ме увѣряватъ, въ това отношение г. Мандровичъ ужъ билъ добъръ режисьоръ), но какъ това е било възможно безъ в ж т р е ш н а режия, това Аллахъ знае. Съ такава метода не само артиста ще развалишъ, а и гения можешъ да превърнешъ на идиотъ. Едновремешния царь на виенския Бургтеатъръ, такъвъ и сега, много години подиръ смъртьта си, е ималъ като с с н о в а въ режисьорството езика. Това иматъ за основа, безъ изключение, всички р ж к о в о д и т е л и на европейскитѣ театри — единъ свещенъ завѣтъ и отъ Гете, режисьора на Ваймарския театъръ въ свое време. Защото езика е основата на в ж т р е ш н а т а режия на играта на артиста. Основата на всички основи! Чрезъ езика на едно художествено произведение се открива неговата душа. За творчеството на режисьора нѣма по-висша норма отъ тая. И тая норма е майка на изискванията отъ съвременния режисьоръ: долу всѣкакъвъ общъ стилъ! И общо, и при единични случаи, стилътъ на играта и постановката трѣба да се извади отъ даденото художествено пооизведение, отъ дадената драма, а не да му се налагатъ оковитѣ на чуждъ нему стилъ. За това се иска режисьоръ творецъ, конгениаленъ поету. За това се изисква режисьоръ, каквито не сж били нашитѣ досегашни — не даже опълченци въ изкуството, а ветерани отъ кримското морабе! Тѣмъ всѣкаква почить отъ наша страна, за едновремешнитѣ имъ подвизи, и поддръжка — вънъ отъ театра. Храмътъ на изкуството — не е инвалиденъ домъ.

Не ще съмнение, че при безсмисленния репертуаръ и при тая работа на режисьоритѣ, у артиститѣ се убива любовьта къмъ изкуството, всѣкакъвъ интересъ къмъ работа и увлѣчение пропада — и следъ 1—2 години лянкание на сцената тѣ се превръщатъ отъ артисти на обикновени пандури на изкуството, вмѣсто да станатъ негови господари. Знайно е, че играта на артиста е която най-вече привлича хората въ театра — у насъ играта пжди

---

1) Единъ примѣръ отъ деятелностьта на последния. Не за поставението на К р а л ь Л и р ъ, вмѣсто когото на сцената излѣзе драмата на Глостера, а наоколо му Лиръ само подсмърчаше, а за Ю л и й Ц е з а р ь е думата и за двѣтѣ най-главни сцени, отъ гледна точка и на цѣлата драма и отдѣлно за себе си. Първата сцена е свадата между Брута и Касия (сцената въ чадъра). Каратъ се Брутъ и Касий, каратъ се хемъ твърде сериозно, дори и до ножъ идва работата, па току си подаватъ по едно време ржка за примирение. Горкитѣ римски херои, по волята на единъ човѣкъ, който не знае какво прави, се превърнаха вмигъ на нашенски политикани. А въ драмата на Шекспира стои, и на всѣка европейска сцена, дори и най-мизерната се изпълнява споредъ текста: Когато героитѣ идватъ до висше раздражение, въ чадъра при тѣхъ се втурватъ нѣколко офицери, подплушали ги и уплашени отъ свадата имъ, което обстоятелство сепва Брута и Касия, дава време да се смири раздразненостьта, следъ което идва естествено уримирението имъ. Сцената на Форума се представи у насъ безъ нейния дивенъ завършекъ, безъ убийството на поета Цина, безъ който завършекъ сцената прилича на понтеръ отъ най чиста порода, на когото некадърния псаръ е отрѣзалъ най-дивното украшение — опашката. (За такава операция всѣкой господарь тутакси би отрѣзалъ опаша на самия псарь!) По тоя начинъ опосканитѣ велики драми на Шекспира не приличатъ на нищо, т. е. приличатъ на драмитѣ на г. Вазовъ. и нашата публика се намира следъ това въ недоумѣние: защо ли божемъ сериозни критици врѣкатъ, че драмитѣ на г. Вазовъ не били добри и хубави — ами че Шекспировитѣ приличатъ съвсемъ на неговитѣ!

1) Но може и най добрия. Примери нека ви послужатъ представленията на пиеситѣ У к р о щ е н и е на С в о е н р а в н а т а отъ Шекспиръ и М л а д о с т ь отъ Максъ Халбе. При постаянето имъ на нашата сцена, азъ имахъ грижата и за езика и смѣя да се похваля: тѣ бѣха най-добритѣ до сега на българската сцена поставени пиеси. Но за добрата игра на артиститѣ спомогна най-много езика, дивния български езикъ, който може да се чуе и на българеската сцена, стига да има кой да се грижи за това. Иначе, вмѣсто да имаме театъръ, като най-висшъ институтъ на българското художествено слово, имаме и ще имаме езикословна алаванда.

хората, и ако тѣ идватъ тамъ, то е повечето пѫти да чуятъ новъ нѣкой текстъ, тѣмъ още неизвестенъ. Но при такива обстоятелства, каквито сѫ въ нашия театъръ, и добъръ режисьоръ ще изгуби ищахъ за работа — не трѣба само да го обвиняваме! — и ще я кара презъ купъ за грошъ, ще гледа какъ да е, съ 2—3 репетиции, да претупа работата, да извади недоносчета на сцената, че каквото ще да става.

Да дойдемъ сега до последния въпросъ — може би първия, въ управата на единъ театъръ — до въпроса за директора. Хайнрихъ Лаубе, за когото преди малко споменахъ, и който пръвъ е показалъ какъ се управлява театъръ, заявява: „Никой съвременъ театъръ не може и не трѣба да се управлява само горе отъ канцеларията". Директорътъ не е длъжность, а длъжности: при безчетно други, главно три: 1. той съставя репертуара, 2. бди за и надъ изпълнението му, 3. дава последня форма на работитѣ на своитѣ подчинени: режисьоръ, драматургъ, артисти и всички отдѣлни работници при създаването на цѣлото. Защото цѣлото е негово дѣло, за цѣлото той е отговоренъ предъ публиката, както за отдѣлноститѣ сѫ отговорни другитѣ предъ него. За да бѫде той, обаче, истински директоръ, ржководитель и изпълнитель на една идея, той трѣба да е абсолютенъ господарь на себе си и на своето дѣло, — най-малко въ ония три пункта, за които току що бѣше дума, или по общо казано: въ всичко, що се отнася до художествената страна на работата въ единъ театъръ, директора му трѣба да има свободна воля не спъвана отъ никого и отъ нищо.[1])

1) Основното условие съ Министерството на Просвѣщението за да се наема да управлявамъ нашия театъръ бѣ именно такова. И понеже разнитѣ разпоредби на министерството, отпосле, внесоха смутъ и безредие въ моитѣ планъ и разпоредби, а още по-после въ закона за театра сѫ внесе — въпрѣки моитѣ настоявания — и узакони намѣсата на Министерството въ управата на управителя, азъ си зехъ пѫтя отъ тамъ. Своята воля и мисъль азъ не само трѣбаше да подчинявамъ на министерството, но и на Софийската Митрополия, а че и на полицията! Тъкмо да почна да изпълнявамъ плана си, посрѣдъ вършене работата си — ето заповѣдь отъ министерството: отстѫпете театра, средствата си и персонала на театра — за операта, после — за нѣкакъвъ си русинъ, французинъ еди кой немецъ! Минали не минали тия дандании и прекѫснатата работа почне пакъ — ето заповѣдь отъ Соф. Митрополия „Пости е, Господинъ Директоре на Народния театъръ, не бива да играете!" Работата на едно държавно учреждение за Соф. Митрополия, види се, е мръсна — (защо ли тогава Софийския Митрополитъ самъ е освещавалъ театра!) и полицията по нейна заповѣдь, и по свое усърдие, се потревожи доста да спре работата на едно държавно учреждение, смѣтайки го и тя за шантанъ! Такава една намѣса на Министерство, Митрополитъ и полиция доведоха най-после народния театъръ до желаната отъ мнозина цель — до превръщане храмътъ на изкуството и културата на ханъ — да го даватъ подъ наемъ на единъ немски шанатанъ и дадоха случай на единъ гръкъ импресарио да се подиграе съ българийката!

Театра трѣба да бѫде автономенъ! Управлението му подчинено на волята на онзи само, който го управлява. И ако това е субсидиранъ, народенъ или държавенъ, т. е. създаденъ и подържанъ за изпълнение на културна потрѣбностъ и цель, ония които сѫ го създали и субсидиратъ бдятъ само за изпълнението на неговата цель и иматъ правото на вето, а не и на прѣка намѣса въ управата. Целитѣ поставятъ граници! Така е по цѣлъ свѣтъ — така трѣба да вършимъ и ние нашата работа, ако не искаме да бѫдемъ отвънъ свѣта. Тоя общъ принципъ е най-добре формулиранъ отъ Оскаръ Уайлдъ: „Художественитѣ творения биватъ различни, но сѫщностьта на художественото въздействие е единство. Кѫдето въпроса е за управлението на единъ народъ, тамъ е допустима разпрята дали монархия, анархия или република е по-добро. Театра може да се управлява само отъ волята на единъ душевно могѫщъ деспотъ."

Днесъ за днесъ въ Европа има три вида театри: частни, субсидирани и държавни. Между частнитѣ театри има и такива които изпълняватъ висша културна цель, напримеръ — Художествения Театъръ въ Москва, Дойчесъ и Лесингтеатъръ въ Берлинъ, Кюнстлертеатъръ въ Мюнхенъ, Театъръ Антуанъ въ Парижъ, трупитѣ на великитѣ италиянски артисти. Но изобщо, частнитѣ театри сѫ гешефтарски предприятия и тѣхната цель е да обиратъ джебовесѣ на публиката, която отива въ тѣхъ безмислено да зѣпа, както отива по циркове, кинематографи, шантани и други увеселителни заведения. — Субсидиранитѣ театри, субсидирани отъ държава, градски съвети или дружества, сѫ тъй наречените народни театри, които служатъ главно за развлѣчение и удоволствие на буржуа и работници, всѣкаква проба, и въ които понѣкога само, съ педагогическа или благотворителна цель главно, се играятъ и класически пиеси за деца, пансионерки и простолюдие, ефтино и по цена и по изпълнение. Такъвъ образцовъ народенъ театъръ е хамбургския Шаушпилхаусъ, сегашния, подъ управлението на писателя и превъзходенъ директоръ-режисьоръ Фонъ Бергеръ. Ето самъ той какъ схваща своята цель, цельта на народнитѣ театри: „Азъ мисля, и имамъ смѣлостьта да го кажа, че удоволствието е смисъла и цельта на театра. Ние, сегашнитѣ хора, имаме истинска нужда отъ радость и отъ удоволствие... Но думата удоволствие означава цѣла една скала душевни емоции: удоволствие е чувството съ което единъ пияница „мѣтва" чаша спиртъ въ жадното си гърло, чувството съ което ние гледаме сладострастнитѣ извиви на серпаннтинна играчка, или слушаме нѣкой соченъ куплетъ, — удоволствие е и онова блаженство, съ което, напримеръ, Гете възприема въ душата си една гениална мисъль." И

следъ редъ подобни факти и мнения, автора заключава: „Задачата на ржководителя на театра е лучитѣ на свѣтлина и щастие, които грѣятъ отъ звездитѣ на литературата, да ги доведе до хората и осѣтли и стопли съ тѣхъ душитѣ. Съ нѣмо и самотно четената книга не се постига това напълно. Онова въ което човѣкъ иска да проникне съ духътъ си, да почувствува отъ все сърце, то трѣба да бжде видено съ очи, чуто съ уши. Това може да стори театра. Единъ ржководитель на театъръ има длъжностьта да бжде посредникъ въ това дѣло между творцитѣ и хората. Посредникъ и за онѣзи, които сж живѣли въ найдалечни врѣмена и сж създали нѣщо велико и хубаво въ което съхраненъ живѣй кълнътъ на живота, както кълнътъ въ ония житни зърна презъ хиледи години сж се съхранили въ египетскитѣ скалисти гробници. Но преди всичко, той трѣба да бжде посредникъ между творцитѣ у своя собственъ народъ, онѣзъ които ги нѣма вече, и тѣзъ които сж между насъ и творятъ и говорятъ нашия собственъ езикъ" Почтения авторъ, очевидно, влиза въ противоречие самъ съ себе си въ гореприведенитѣ пасажи. Особено очебиюще става противоречието, когато, той отредѣля публиката на модерния театъръ „уморенитѣ отъ дневни грижи хора, раздражени и дирящи отдихъ и успокоение" — публика, която малко ще да знай какво вълнува съвременнитѣ творци и още по-малко се интересува какво се крие въ египетскитѣ каменни гробници! Очевидно е, Фонъ Бергеръ смѣся две нѣща: цельта на народнитѣ увеселителни заведения и на националния театъръ, и иска отъ тая смѣсица да измъкне задачата на народния театъръ! Че мисъльта на тоя талантливъ режисьоръ не е за завиждане, личи още отъ това, че той сериозно завижда на шантанитѣ и увеселителнитѣ заведения, — на тѣхнитѣ пълни съ публика зали!

Националнитѣ театри не сж заведения съ които се печели пари, или дето се заглавиква публиката съ безцелни и безмислени удоволствия: това сж културни учреждения (така е означенъ и нашия театъръ въ закона — Отдѣлъ Г. Културни институти, Чл. 433), за които се само харчи както за Университета, Библиотекитѣ, Училищата. Името народенъ театъръ не трѣба да ни въвежда въ заблуждение. Съ името народенъ ние често и безсъзнателно злоупотрѣбяваме: ний казваме народенъ университетъ, народното събрание, народно увеселение, народна библиотека, народно образование! Отъ поменатитѣ случаи, само увеселението и образованието може да се нарекатъ народни. Ни Университета, ни Събранието, ни Библиотеката. Не порасли още до нация, а народъ какъвто сме си по животъ, устройство и понятия, ние вредъ и въ всичко народуваме! Въ некултурния ни животъ не се е култивирала и мисъльта ни. Но процеса на култура почна вече и у насъ, и въ държавата, и въ обществото, и въ умоветѣ; въ развитието си, ние вече престжпваме презъ низкия плетъ на народъ и народность, за да излѣземъ на широкия просторъ къмъ онова висше единство, което се нарича нация! Фактитѣ сж много които показватъ, че ние вече прескачаме плетътъ на народа. Тукъ ще констатирамъ само два, че не му е мѣстото за дълго бавене: Възвишението ни отъ зависимо княжество въ самостойна държава, разполагаща въ живота си съ своитѣ физически и нравствени сили — отъ ратай въ свой господарь. Кой дига врѣва противъ такова възвишение по стълбата на живота и културата? — Който спи на представлението народъ — и не се е събудилъ за понятието нация! Втория примеръ е Народната Библиотека въ София. До вчера тя бѣше народна, сѣкому на услуги: на Петка, Ивана, Драгана: влѣзъ вжтре и прави — каквото щешъ! Новия законъ я превърна на национална: да служи на по висшитѣ културни нужди на страната. Народни сж театритѣ въ Бѣлградъ, Загребъ и Прага; но тамъ тѣ може би трѣба да бждатъ такива, поради политическитѣ и социални условия, при които има да живѣятъ и работятъ. Въ Бѣлградския вие ще видите и днесъ още да се даватъ драми и драматически произведения като две капки сълзи подобни на нашитѣ Драндавели и Борисловци, и да ги играятъ не по-добре, отъ както сж се играли тия пиеси у насъ въ турско време. Хубавъ образецъ отъ тия еснафски драми се даде миналата година на нашата сцена — Тъй трѣбаше да бжде отъ Бранислава Нушича, най-добрия съвременъ представитель на сръбската драма — и даде се, за да види нашата пуплика какви пиеси сж за народенъ театъръ, и на какво творчество помага да се развива единъ субсидиранъ театъръ, подъ опека ржководенъ, за опека и достоенъ. Може би тъй трѣба да бжде въ Сърбия, дето всичко е народно: и езикъ, и мисъль, и поезия, и наука, и общество, и шовинизъмъ! Въ Загребъ и Прага театритѣ иматъ сжщо народенъ характеръ, и трѣба да го иматъ: народа прѣко ги поддържа и той иска отъ тѣхъ поддръжка въ борбата си за народность, срѣщу маджарския и немския културенъ, економически и държавенъ гнетъ. Тая задача на Загребския театъръ, напримеръ, му диктува да приема въ своя репертуръ пиеси, каквито и отъ нашия театъръ сж изхвърлени — Апостолъ, или Отрова отъ Миларова, както едно време въ разни Пражки народни Дивадла е поставяно на сцената Иванку и Каравеловия Хаджи Димитъръ. Духовната култура на тия наши братски народи не е за завиждане — особно драматическата — и ние правимъ голѣмъ

грѣхъ противъ себе си, противъ напредъка на своята култура, когато земаме образецъ и ржководители отъ тѣхъ. Слава Богу, културнитѣ епохи, въ които тѣмъ е сждено да живѣятъ, и условията, създадени отъ тѣхъ, ний сме ги преживѣли. Нашето време и животъ ни налагатъ други задачи, съ които нѣматъ общо ни баналенъ патриотизъмъ, ни културни недоразумения!

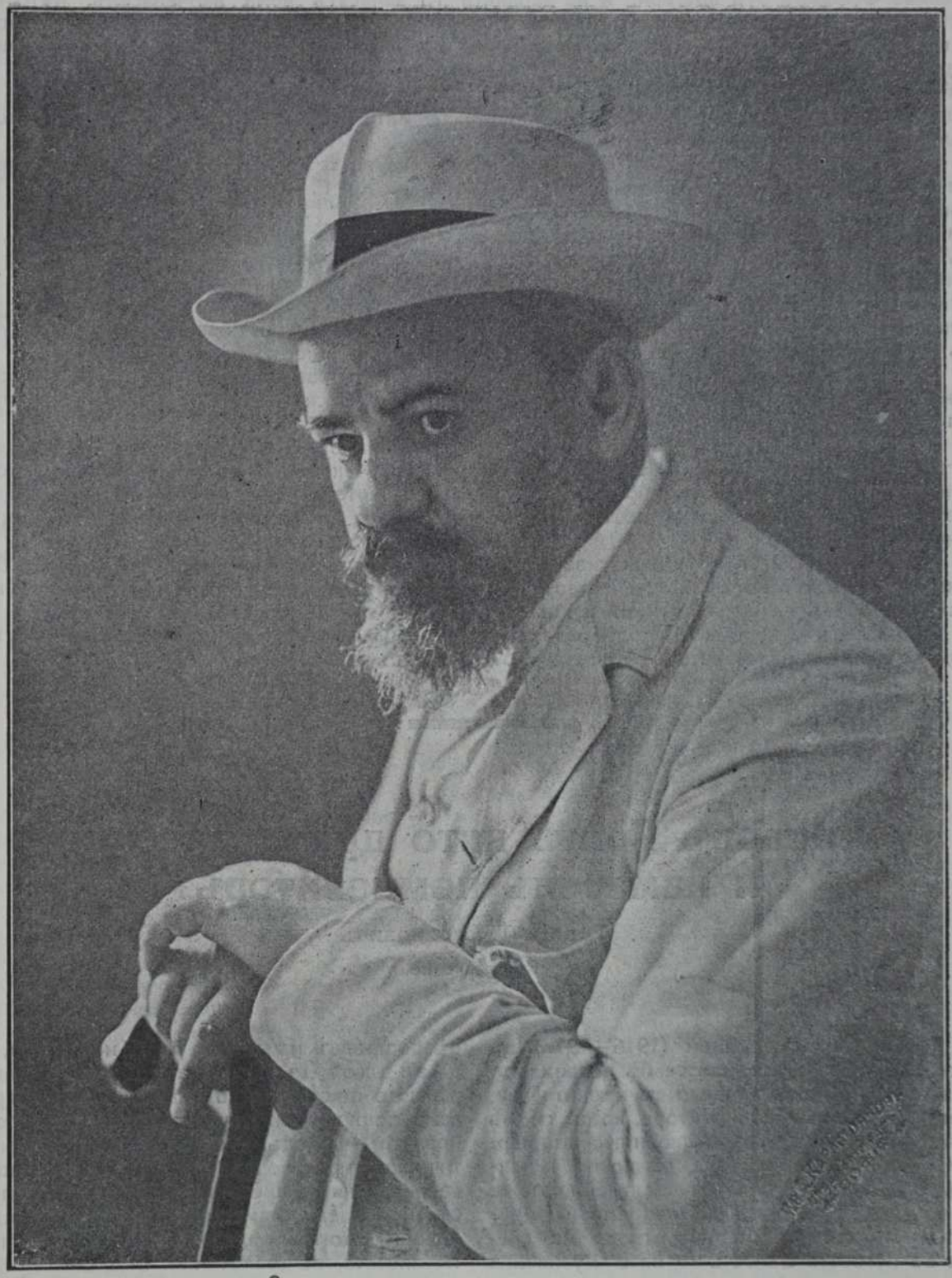
Съ поставянето на здрави основи нашия театъръ като националенъ, като висшъ културенъ институтъ, като храмъ въ който да се богослужи съ българската речь и чрезъ нея да се манифестира въ художествени форми и образи творческата ни мощь и нашето съзнание на живота — съ това ние се доближаваме до задачата на истински театъръ. До задачата, която, както видѣхме отъ историята на гръцкия и европейскитѣ театри, лежи въ самата сжщность на театра: да бжде оржжие на културата и борецъ за нея — борецъ въ живота и неговото развитие. Както що видѣхме, съ народенъ театъръ се отива по съвсемъ друга посока; а увеселителнитѣ заведения водятъ изъ тъмнитѣ улици — по пжтя на Българанцитѣ — къмъ домоветѣ на търпимостьта. Остава ни прѣкия пжть. Тоя прѣкъ пжть е за който бѣ моята речь до сега, по който води политиката на националния театъръ, политиката която опредѣля репертуара. Той не е лесенъ пжть, не е за малодушнитѣ, за рошевоумитѣ литераторушки, за даскалитѣ по български езикъ, — за онѣзъ на които умътъ не сѣче повече отъ халваджийски тесла, — но единственъ пжть който води на желаемъ брѣгъ. И толкова по-скоро и по-сигурно ще ни изведе тамъ, колкото по-скоро държавата, която осигури сжществуването на театра, осигури и автономностьта на управата му и оцелесъобрази работата му. [1])

Нашия сегашенъ театъръ не се е развивалъ при обстоятелства при каквито сж се развивали народнитѣ театри, нито изобщо, нито както народнитѣ театри въ Бѣлградъ, Загребъ, Прага. Както споменахъ въ началото на речьта си, задъ гърба му не стои никаква традиция, отпредъ погледа му — никаква китайска стѣна: просторитѣ предъ него сж свободни, както сж свободни просторитѣ за всѣко творчество на свободната воля и мисъль у насъ! А, както и по-напредъ казахъ, въ досегашния животъ на театра не може да се констатира никаква смисъль, никаква ржководна идея. Значи, смисъль и идея въ живота му трѣба да се установяватъ отъ сега. И установението имъ трѣба да доде отъ тамъ, отъ дето идва поддръжката на театра, отъ държавата, т. е. отъ горе! Това е най-естественото, понеже той е създаденъ отъ горе. Ето защо, азъ спомогнахъ нашия театъръ да се превърне отъ субсидиранъ, т. е. отъ зависящъ отъ случайности, въ държавно учреждение, — трайно въ живота — като му се опредѣли и цельта въ закона. Наистина, въ закона не се остави тъй както би трѣбало ясно и категорично (каквито сж ясни и категорични опредѣленията на всѣкой законъ), но затова не съмъ кривъ азъ, а онѣзъ които дадоха последня форма на тоя законъ. Ако ни е свидно дѣлото за което е създаденъ нашия театъръ, трѣба освенъ оцелесъобразяването на работата му, и да освободимъ тая негова работа отъ ржководствата на скудоумието и чиновническия начинъ на това ржководство. Като му даваме средства за животъ, да му дадемъ и възможность за дишание. Че защо ми е бѣлъ дробъ, когато не мога да дишамъ съ него! Че е грѣхота да се убиватъ художественитѣ ни сили и културнитѣ средства за вчовѣчаването ни, — още повече когато за това се пръскатъ паричнитѣ средства на държавата!

Край.

[1]) Securus е латинска дума, може би пренесена у насъ презъ срѣднитѣ вѣкове отъ италиански или дубровнишки търговци. Сигурность нѣма и не е имало въ живота и въ душата на българитѣ — ни у роби, ни у свободни за това тѣ не сж си създали и дума за това понятие. Види се, че не е имало и нужда отъ такива работи, и отъ думи за тѣхъ — не само едно време, а и день днешенъ!

Нека всѣки членъ обърне внимание на извлѣченията отъ окржжнитѣ печатани въ отдѣлъ „Съюзенъ животъ“. Тѣ не трѣба да бждатъ само прочетени и сложени въ папката. Тѣ трѣба да бждатъ изпълнени. Особно избранитѣ дописници, или секретаритѣ на групитѣ трѣба еженедѣлно да изпращатъ програмитѣ на репертиранитѣ и играни пиеси.



Пенчо Славейковъ

Пенчо Славейковъ, синъ на Петко Р. Славейковъ, е роденъ на 27 априлъ 1866 год. въ живописното балканско градче Трѣвна. Училъ се е въ разни първоначални училища, понеже баща му, като учитель, се е мѣстилъ отъ градъ на градъ. Свършва гимназия въ гр. Пловдивъ, дето на 19 год. възрасть, следъ като презъ нощьта се е пързалялъ на леда, пада и заспива, оставенъ отъ другари, и на зараньта го занасятъ дома вкоченясалъ. Като последствие се разболява отъ двоенъ тифусъ. Поради тоя болесть, той прекарва на легло цѣли три години. Въ това време той изучава руската, френска и английска литератури и написва първата си сбирка пѣсни „Момини сълзи". Следъ привдигането си, като синъ на единъ отъ виднитѣ водители на демократическата партия, той става ревностенъ политикъ; но после заминава за Лайпцигъ и всецѣло се отдава само на литература. Въ Лайпцигъ той престоява 6 год. отъ 1893 — 1899 и слуша лекции по философия на новитѣ езици.

Въ 1896 год. издава въ Пловдивъ, печатница на Д. В. Манчовъ, своитѣ „Епически пѣсни" кн. I и въ 1о98 г. „Блѣнове" кн. II, издание на Хр. Г. Дановъ. Въ 1903 год. въ Тутраканъ Мавродиновъ издава сбирката му „Сънъ за щастие" лирич. пѣсни. Въ Лайпцигъ замислюва и почва „Кървава пѣсень", сътрудничи и редактира поетическия отдѣлъ на сп. „Мисъль". Въ 1907 г. той събира по случай 25 год. отъ своя литературенъ трудъ въ една книга „Епически пѣсни". Въ 1911 г. издава „Немски поети" — отборъ пѣсни и характеристики на поетитѣ. И пакъ сжщата 1911 г. — I и II ч. на „Кървава пѣсень", издание на Ал. Паскалевъ. Последнята бива, сжщевременно съ издаването на български, превеждана отъ Алфредъ Йенсенъ и на шведски, за да бжде представена на Нобеловия институтъ за премиране.

Послесмъртни издания: 1913 год. III ч. на „Кървава пѣсень", сборникъ „Народни пѣсни" — 1917 г. подъ редакцията на Д-ръ Кръстевъ, изд. Паскалевъ, „Българска литература", часть I, подъ редакцията на Боянъ Пеневъ.

Въ последнитѣ години на живота си Славейковъ бѣше директоръ на Народния Театъръ и по негова инициатива последния гостува въ Македония по случай Хуриета. После той напусна театъра и стана директоръ на Нар. Библиотека, кждето стоя нѣколко години. Далечъ отъ България, почти безъ средства, той почина на 28 май, ст. стилъ, 1918 год. въ Брунате на Комо.

Презъ 1921 г. по инициативата на Министерството на народното просвѣщение бѣхе пренесени неговитѣ кости въ отечеството му и съ съответната почить и засвидетелствуване голѣмата любовъ на цѣлата интелигенция, бѣха погребани въ Софийскитѣ гробища.

Следъ смъртьта му, подъ редакцията на проф. Боянъ Пеневъ, неговъ близъкъ приятель, се започна издаването на пълно събрание на съчиненията му.

Едвардъ Григъ като драматически и камеренъ композиторъ

Георги Т. Стояновичъ

Продължение

Преди нѣколко години (1916—1917) въ нѣкои европейски столици се бѣ появило сякашъ, едно течение, начело съ именити музиканти и театрални директори, което си бѣ поставило за цель да възстанови пълната партитура на Грига къмъ това рѣдко по характеръ произведение на Ибсена, случайно може би, забравено въ хаоса на съвременния прогресъ, и така да го постави отново на сцената въ неговата цѣлость — като музикална пиеса, или по-добре — драма, придружена съ музика. Най-напредъ, „Перъ Гинтъ", въ съпроводъ съ музиката къмъ него отъ Грига, бѣ поставенъ на сцената на „Виноградски дивадло" въ Прага дето и ние имахме рѣдкото щастие да го видимъ. Главнитѣ роли бѣха повѣрени на първитѣ артисти. За постановката — предъ видъ изумителната фантастичность и разнообразието на картинитѣ, които се рисуватъ въ пиесата — театралната управа бѣ разходзала грамадна сума за реквизитъ и декори – до 150 хиляди крони. Изпълнението на пиесата, въ драматично отношение, бѣше такова, каквото рѣдко може да се види на европейска сцена: то бѣ единъ истински триумфъ на театралното изкуство. Представянето

на „Перъ Гинтъ“, безъ антрактитѣ, трае около петь часа (почва въ 7 часа и свършва следъ полунощь); по продължителность и импозантность на сценитѣ тая пиеса прилича на „Парсифалъ“, „Тристанъ и Изолда“ и други нѣкои отъ голѣмитѣ музикални драми на Вагнера. Но тя се понася отъ слушателя много по-леко, понеже музиката ѝ е лишена отъ страшната сложность и понѣкога почти непоносимата гръмливость на героичната вагнерова музика: както въ всичкитѣ си творби, така и тука, Григъ е натурално-простъ, но съ сублимна простота и сърдечность, поетъ компонистъ Неговата музика пленява всѣкиго, защото говори направо на сърцето. Тя разкрива най-скрититѣ гънки отъ странно авантюристичната душа на Перъ Гинтъ съ такава откровеность и хармонична наивность, че предъ васъ се откроява съ дважъ по-голѣма ясность и привлекателность образа на тоя чуденъ Ибсеновъ герой. Сценичното действие се развива всрѣдъ магическия блѣсъкъ на най-разновидни картини, които бързо се смѣняватъ, така, че пиесата прилича на нескончаема феерия. Вие гледате фанастичния, приказенъ животъ на героя — скитникъ-авантюристъ и слушате упояващата музика, която ви разказва за неговитѣ чудеса – и накрая изпадате въ такъвъ шеметъ, че не знаете, дали — по силата на едно отъ тия чудеса — не сте станали истински свидетелъ на тоя животъ. А когато се опомните и тръгнете къмъ изходната врата на театра (защото края на пиесата е настжпилъ и завесата се е спуснала), вие се чувствувате тъй нещастенъ, като че сте изгубили грамадно съкровище, което преди малко сте имали. Такава е силата на това наистина странно произведение на Ибсена. — А какво да се каже за музикалното изпълнение — за оркестра, който придружава драмата? Музиката на Грига върви въ великолепна хармония съ сценичното изпълнение. Скритиятъ дълбоко подъ партера оркестъръ отъ осемдесеть инструменти (между които две арфи, поставени тамъ специално за нѣкои сцени отъ пиесата) разлива като вълнитѣ на безбреженъ океанъ чудно мелодичнитѣ теми, които е написалъ компониста. По-голѣмата часть отъ партитурата се изпълнява pianissimo или — на мѣста — ad surdino, което придава на пиесата още по-таинственъ и вълшебенъ колоритъ, а заедно съ това позволява и да се слуша по ясно речьта на действуващитѣ лица на сцената. Силно драматичнитѣ моменти като смъртьта на Аза, потъването на Перъ Гинтовия корабъ, танцътъ на Анитра, и лиричнитѣ такива – любовьта на героя, неговата тжга за родния край и пр., оркестрътъ предава съ такова съвършенство и такава завладѣваща сила, че дълго следъ това душата на слушателя не може да се освободи отъ трепета, който я обзема. Музиката на Грига къмъ тая пиеса показва още веднажъ каква непостигната сила и висота представя тая сложна форма на изкуството — комбинация на драматичното и музикално творчество. А относно самия ѝ авторъ, тя показва, че Едвардъ Григъ е обладавалъ даръ на драматически композиторъ, какъвто той сякашъ отричалъ у себе си.

На казаната пражка сцена „Перъ Гинтъ“ бѣ представенъ нѣколко пжти, съ неизмѣненъ успѣхъ. Следъ това, съ поставянето му се заеха и въ Виена, дето успѣхътъ бѣше не по малъкъ. Музикалнитѣ критици на тия два града отбелязаха съ удивление непознатия до тогава и поразяващъ ефектъ, що произведе тази пиеса съ своя странно фанастиченъ сюжетъ и очарователната, неподражаемо поетична музика, що я придружава. Нейнитѣ спектакли разсѣяха и онова скептично отнасяне къмъ тая Ибсенова драма, което до тогава сжществуваше въ Европа; тѣ откриха на европейския свѣтъ — макаръ и само въ Виена и Прага, тъкмо ония характерни черти на норвежката душа, които Ибсенъ е искалъ да изтъкне въ своята творба.

Тия художествени начинания изпълнени тъй успѣшно, откриватъ надежда, че, като бждатъ последвани и другаде, ще направятъ предъ цѣлото европейско музикално общество да изпъкне отново съ всичката си красота ценното произведение на ней-великия представитель на Норвегия — Ибсенъ, който въ случая е получилъ творческата подкрепа на единъ не по-малко великъ свой събратъ по изкуство — Григъ, така, че „Перъ Гинтъ“ се явява идеално въплощение на творческо сътрудничество и ще блести въ бждащето съ рѣдкия блѣсъкъ на двамата гениални художници.

*

Накрай, да хвърлимъ погледъ върху камерната музика на Едв. Григъ.

Има произведения, които отведнажъ създаватъ на композиторитѣ си най-широка популярность срѣдъ обществото. Това не винаги сж най-хубавитѣ имъ произведения, повечето пжти не представляватъ най-значителното отъ онова, що сж създали авторитѣ имъ а понѣкога дори — не и най-характерното въ творчестеото имъ — просто, такава е тѣхната сждба. Тъй, съ името на Чайковски въ паметьта на тълпата е свързано неговото „Andante cantabile“ за струненъ квартетъ (а не, напримеръ, увертюрата „1812 година“ Патетическа симфония“, или операта „Евгени Онегинъ“, „Пикова дама“, „Орлеанската дева“ и пр. — произведения които го поставятъ наредъ съ най-великитѣ композитори въ свѣта“); съ името на Брамса сж свързани у широката публика неговитѣ „Унгарски танци“, а

не други, много по гениални творби. Григъ станалъ популяренъ съ своята „Соната за пияно и цигулка", оp. 8 въ F-dur. Това е първата отъ тритѣ негови сонати за сжщитѣ инструменти, — но, тукъ може да се каже, че успѣхътъ на това произведение срѣдъ широката публика съвпада съ мнението за него и на критицитѣ и музикантитѣ изобщо. Тая соната, по красота на темитѣ си и по тънкия начинъ на разработката имъ, представя едно отъ най-хубавитѣ камерни произведения на Грига. Тя привлича всички любители на красивата, мелодична музика и се свири съ голѣма любовь навсѣкжде. Дори съвременицитѣ на Грига, като Листъ, Чайковски и др., сж ценили твърде високо тая соната и сж я имали постояно на нотнитѣ столчета.

За камерната музика на Едв. Григъ, изобщо, трѣба да се каже, че нейната сила (както и у Чайковски, който толкова обичалъ Грига) се заключава въ оня искренъ, топълъ лиризмъ, въ оная субективность на музикалния изразъ, която у него се съединява съ националния норвежки складъ отъ мелодии. Знае се, че такъвъ ярко изразенъ лиризмъ се явява почти винаги като препятствие за развитието на голѣмитѣ музикални форми. Тоя недостатъкъ се забелязва още по ясно у Грига, отколкото у Чайковски. А това е и причината, поради която Григъ не е създалъ нищо въ областьта на симфонията (неговитѣ сюити напр., принадлежатъ къмъ малкитѣ форми). Но въ първата си соната за цигулка Григъ и по отношение на формата се приближава къмъ класическата стройность и ясность,—съ това се обяснява и лекото й усвояване,—а богатия и соченъ националенъ мелодически материалъ на тая соната й осигури любовьта на слушателитѣ. Въ последното отношение (богатство на мотиви), ней малко отстжпватъ и остналитѣ камерни произведения на Грига (той е написалъ всичко: три сонати за цигулка, и пиано. една соната за виолончело и пиано и единъ квартетъ); тематическия материалъ въ тѣхъ блести съ сжщата красота и задушевность. Но откъмъ формата, тѣ вече отстжпватъ на първата соната: вмѣсто тематическо развитие, Григъ често прави въ тѣхъ повторение на темитѣ въ разни тонове, формата става голѣма, но не органично развиваща се, а слепена отъ кжсчета, макаръ и сами по себе си много красиви. Въ неговия струненъ квартетъ пъкъ освенъ тоя недостатъкъ, трѣба да се отбележи още и недостатъчната самостойность на гласоветѣ и, въ връзка съ това, недостатъчната звучность: и четиритѣ инструмента свирятъ понѣкога fortissimo на двойни ноти, а действителна сила на звука нѣма, контрапунктътъ е слабъ.

Камернитѣ произведения на Грига найдобре показватъ, че той е по природа лиричен компонистъ — поетъ, който излива настроенията си обикновено въ пѣене, балади, или най-много — въ сонати. Впусне ли се въ по-широкитѣ музикални форми, той изгубва своя истински творчески обликъ. Може би тъкмо съзнанието на това го е карало и да се въздържа отъ писане голѣми по форма композиции, а и тамъ, дето се е опиталъ да направи това — като например въ цитиранитѣ вече „Перъ Гинтъ" и „Сигурдъ Йорзалфаръ" — Григъ остава пакъ вѣренъ на своя принципъ да пише малки завършени пиески, илюстриращи само отдѣлни моменти отъ тия голѣми драматични произведения. Тамъ той влага цѣлата си поетична душа и затова тѣ очароваватъ тъй силно слушателя, като досѣгатъ най тънкитѣ струни на неговото сърце.

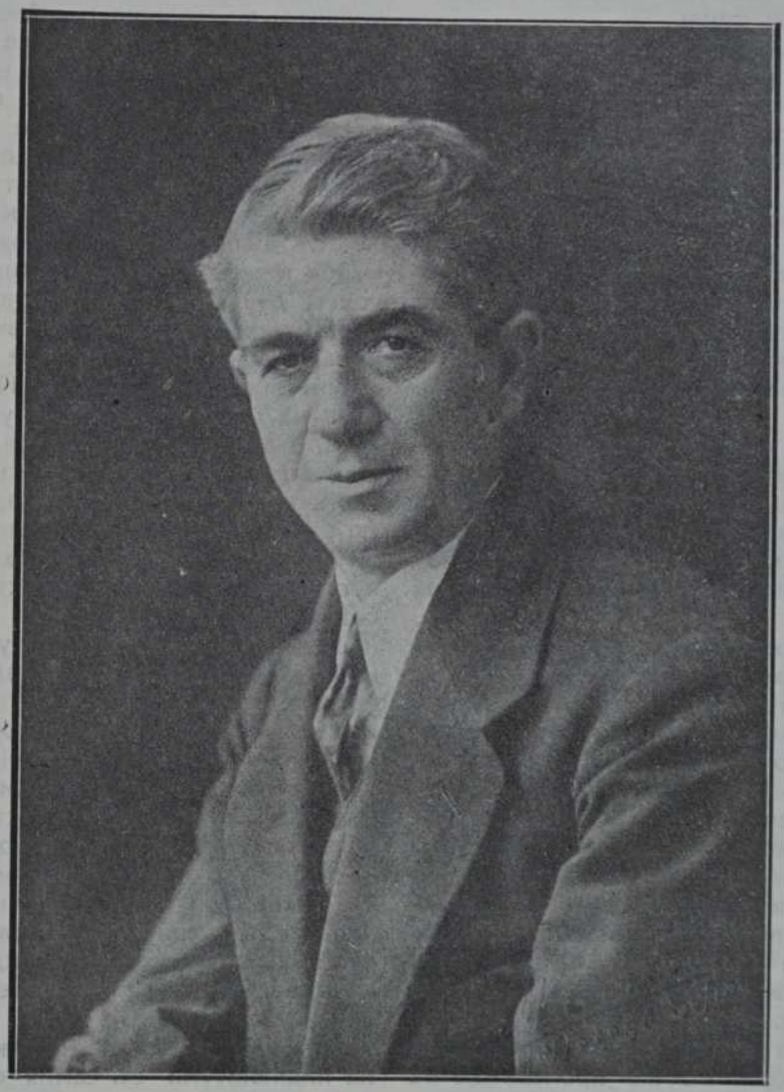
Григъ ще остане любимъ компонистъ на тихитѣ сантиментални души, на влюбенитѣ сърца и мечтателнитѣ самотници. Неговитѣ творби вѣчно ще напомнятъ на хората, че посюблимни чувства отъ любовьта и искреностьта нѣма, че щастието е въ простотата и задушевностьта. Въ музиката Григъ проповѣдваше, следователно, онова, което Левъ Толстой се мжчеше да внуши на хората чрезъ словото.

Както творчеството му мина тихо и поетично-спокойно, така се свърши и неговия животъ. Още отъ пролѣтьта на 1907 г. Григъ чувствувалъ голѣма слабость Поради това, той се приготвилъ да напусне западната часть на Норвегия, продалъ тамъ имението си, тъй като не можелъ вече да понася суровия климатъ на тия мѣста, иималъ намѣрение да се установи въ Христиания. Презъ юли, обаче, се почуствувалъ дотолкова добре, че можелъ да минава времето си въ компания съ професора Юлиусъ Рентгенъ и австрийския цигуларъ Гренджеръ. Въ края на августъ, Григъ пристигналъ въ Бергенъ, неговия роденъ градъ, за да отпжтува веднага за Христиания. Багажътъ му билъ вече занесенъ на парахода. Обаче, прислугата въ хотела била поразена отъ внезапно измѣнилия се видъ на Грига. На единъ отъ приятелитѣ си той казалъ, че чувствува приближаването на смъртьта. Вечерьта, състоянието му явно се влошило. На другия день, Григъ билъ пренесенъ въ градската болница, дето на другата сутринь, тихо преминалъ въ вѣчностьта, заобиколенъ отъ своитѣ най близки приятели.

Въ заключение, ще кажемъ пакъ: нито въ Парижъ, дето издигнаха паметникъ на единъ немецъ — Бетховенъ, нито въ другитѣ голѣми европейски градове, вие ще срѣщнете ефигия или статуя на тоя севѣренъ композиторъ. Впрочемъ, тѣ и не биха подхождали за окраса на площадитѣ, нито пъкъ за дълбоко внимателнитѣ ревизии на туриститѣ. Подъ такава мѣрка на величие Григъ не подпада и не ще подпадне. Но, затова пъкъ и въ Па-

рижъ, и въ другитѣ градове и градчета извънъ Норвегия, дето слушатъ и обичатъ музиката, той все пакъ отдавна заема и ще заема видно мѣсто: подъ формата на не много розови, тънки тетради, които ще видите по много, твърдѣ много нотни столчета. Тамъ е по-топло, отколкото на площадитѣ: — защото по-близко до него сж сърцата на ония, които го свирятъ и обичатъ.

Край



Владимиръ Николовъ по случай 25 годишния му юбилей

На 20 ноември, въ Свободния театъръ, артиста Николовъ, ще отпразднува 25-год. на своята дейность. По този случай ще се даде драмата „Отело", въ която юбиляра ще изнесе ролята на Отело. И наистина, цѣлиятъ животъ на юбиляра е посвѣтенъ на театъра: още 17 годишенъ, въ 1893 г., той постжпва въ соф. театъръ „Зора" и се проявява въ ролитѣ: „Иванку", „Царь Асѣнь", „Галилей" и др. Следъ три години заминава за Парижъ — института на Масе, като ученикъ на знаменития Поль Муне. Въ 1899 завършилъ курса, се завръща въ България и следъ единъ блѣскавъ дебютъ въ ролята „Отело" бива приетъ въ държавната трупа „Сълза и смѣхъ", гдето десеть години изнася на сцената съ не малъкъ успѣхъ множество първостепенни роли. Отъ тукъ, наедно съ други свои 12 колеги, основаватъ „Новъ народенъ теетъръ", който даваше своитѣ представления въ театъръ „Одеонъ". Вл. Николовъ игра съ завиденъ успѣхъ ролитѣ: Кинъ, Раймондъ, („Неизвѣстната"), Фредери („Арлезиянката"), Марио („Тоска,'), Д-ръ Токерамо („Тайфунъ") и др. и следъ една обиколка изъ провинцията. Новиятъ народенъ театъръ прекрати своята културна дейность поради Балканската война. Следъ войната Вл. Николовъ се връща наново въ Нар. театъръ, по-после става режисьоръ на Плѣв. град. театъръ, директоръ на Варненския, после режисьоръ на Пловдивския и въ 1921 г. се завръща отново въ Народния, дето остана до 1 августъ 1923 година.

За драмата и сцената

Станиславъ Пшибишевски

Азъ искамъ да дамъ на широката публика, макаръ и въ най-груби черти, контурата на онова, което искахъ да направя и което рано или късно ще сторя.

Ето моитѣ възгледи за театра изобщо и за играта на актьоритѣ въ частность.

За да обоснова моитѣ възгледи за драматическото изкуство, трѣба преди всичко да отбележа дълбоката пропасть, между пораншната драма и новата.

По-раншната драма, до Ибсена, бѣше въ сѫщность външна драма. Онова, което предизвикваше драматическия конфликтъ, се явяваше отвънъ, — външни сили действуваха на героя, и го довеждаха до едно или друго драматическо положение, тъй че, въ сѫщность, драмата се разиграваше около героитѣ, а не въ самитѣ тѣхъ.

И поради тия именно причини сѫществуваше тъй наречената георична и типична игра на актьоритѣ. Актьора се разпореждаше съ нозетѣ и ржцетѣ си, както си искаше, ходеше по сцената въ лъжлива, надута „героична“ поза, каквато може да се види и сега на опернитѣ сцени.

Обаче, актьора неможе да бѫде упрѣкванъ за това. Неговата душа реагираше само на външнитѣ фактори, които сѫ го поставили въ драматично положение и за това трѣбаше рѣзко и силно да подчъртава своето отношение къмъ тия фактори, а това отношение бѣше ограничено въ тѣсния кржгъ на първобитнитѣ чувства: любовъ, ненависть, отмъщение, отчаяние и т. н. Задачата на актьора въ прежнята драма бѣше сравнително лека. Колкото по-силно крещеше, колкото повече се мяташе по сцената, махаше ржце и нозе, съ толкова повече слава и уважение го ограждаха сѫвременицитѣ.

Новата драма почти съвсемъ игнорира тия външни фактори. Всичко произхожда въ душата на героя, въ неговото сърце е началото и края на драмата. Героятъ на гърцката драма е играчка въ ржцетѣ на боговетѣ, героятъ на новата драма е сѫщо играчка, но въ ржцетѣ на собственитѣ си инстинкти, той е жертва на борбитѣ и противоречията въ собствената си душа, на неизвестнитѣ сили на своето сърце. Героятъ на гръцката драма можеше преспокойно да закрие лицето си съ маска: публиката не искаше да знае какво се върши въ неговата душа, нейното внимание е погълнато отъ драмата, която боговетѣ готвятъ за героя. По времето на Шекспира и следъ него, всѣка драма се изчерпваше съ външната сѫдба на героя. Разбира се, за такъвъ гений като Шекспира тука неможе да става и дума.

Колкото по-заплетена е била фабулата, колкото по страшна и ужасна е била тя, съ толкова по голѣмъ успѣхъ се е ползувала драмата. А за това и играта на актьора почти сѫвсемъ не е влизала въ сметката, актьора е трѣбало само да намаже колелата на първобитнитѣ чувства, за които вече говорихъ и това е било напълно достатъчно.

Въ новата драма съвсемъ не тъй.

Въ душата на новия човѣкъ се извършва борба между най-непримирими елементи. Неговата душа е необикновено крѣхъкъ и сложенъ механизъмъ. Той вѣчно прескача отъ предметъ на предметъ и се намира въ вѣчно мѫчително безпокойство. Причинитѣ на драмата не сѫ въ външнитѣ условия, както нѣкога, а въ душата на героя, — това значи че душевнитѣ отношения на съвременния човѣкъ къмъ външния свѣтъ се управляватъ като-чели отъ центробеженъ законъ: лѫчитѣ сѫ радиуса на онова, което призхожда въ нея, разпространяватъ своето действие въ външния свѣтъ и съ това сякашъ го подчиняватъ. Отношенията пъкъ на душата у прежния човѣкъ къмъ сѫщия свѣтъ се управляватъ отъ закона за центростремителностьта: сферата на влиянието на външнитѣ фактори се разпространява и въ душата и я подчинява на себе си.

Пренасяйки въпроса на метафизична почва, сѫщностьта на новата и стара драма трѣба да се формулира по следующия начинъ.

Драмата е борба на индивидуалния животъ съ външнитѣ категории, наречени фатоми: пари, обществени предразсѫдъци (гледай първитѣ Ибсенови драми), жажда за власть и т. н.. Почти всѣка стара драма се върши въ кржга на тия категории.

Новата драма се заключава въ борбата на иидивидуума съ самия себе т. е., съ психическитѣ категории, които по отношение на най-дълбокитѣ и съкровени индивидуални източници, съставляващи сѫщностьта на индивидуума, се отнасятъ тъй, както външното се отнася къмъ вѫтрешното. И така, полето на борба сега се измѣни, ние имаме работа само съ една разбита, настрадала се човѣшка душа. Драмата става драма на чувства и предчувствия, угризения на съвестьта, борба съ самия себе, — става драма на безпокойствата, ужаса и страха.

И за това и въ играта на актьора отъ половината на миналото столѣтие станаха голѣми промѣни. Престана да ни заиимава фабулата, рева на озвѣрелитѣ актьори започна

да ни дразни и ние взѣхме да искаме оная правда и простота, съ каквато се разиграва всичко въ нашия личенъ животъ.

Силнитѣ страсти въ нашия животъ сж рѣдки, страшнитѣ Шекспировски престжпления — изключения. Сценическия апаратъ е значително опростенъ, опрости се и въ сжщото време стана по-дълбока и нашата душа. Душата и това което произхожда въ нея стана изходна точка за драматурга. Сега започнаха да се вглеждатъ въ душата си, на сцената търсятъ не ужаси, отъ които настръхватъ коситѣ, а вѣрното отражение на това, което става въ моята, твоята и неговата душа.

Опротивѣха ни неестественитѣ до комизъмъ движения и крѣсъци на актьора и ние започнахме да искаме отъ него да изразява чувствата и впечатленията си тъй, както би ги изразилъ той, ти и азъ.

За това, принципалното различие между стара и нова драма се състои въ това, че по-рано главно и почти изключително внимание обръщаха на външната драма, която се извършва вънъ отъ героя, а въ съвременатa драма не се извършва нищо подобдо. Сценатa престана да бжде учителка на живота, катедра, отъ която актьора декламира надути и, въ сжщность, пусти тиради, отъ която той произнася повече или по-малко глупави изречения, — сценатa стана мѣсто на кървавата борба въ душата на човѣка, на колебанията и поривитѣ на наслажденията и страданията. Съвременатa сцена, така да се каже, се отдалечи, тя открива нови хоризонти, нови жизнени перспективи, обяснява явленията, скрити въ дъното на човѣшката душа и открива на зрителя всичката й глжбина.

Оттука е ясно, че съвременото изкуство поставя на актьора много повече искания, отколкото прежнята драма. Съвременния актьоръ престана да бжде нѣщо като ловъкъ фокусникъ, или палячо, който съ ловкостьта си и изкуственъ патосъ показваше всевъзможни фокуси по панаиритѣ. Какво не е могълъ да стори прежния актьоръ само съ ловкостьта на ржцетѣ и нозетѣ си?... Съвременіятъ актьоръ трѣба да удовлетворява едно главно условие, и това условие е интелигентность, но разбира се, чисто специфична интелигентность на почвата на това таинствено чувство, при помощьта на което да се въплотява въ дадена индивидуалность.

Всѣкакви външни условия тука оставатъ на заденъ планъ, стига само актьора да съумѣе да вникне въ замисъла на автора, да забрави себе си за известно време и да се въплоти въ човѣка когото изобразява.

Ако актьора иска да го поставятъ наравно съ другитѣ артисти, той трѣба да забрави че е актьоръ, и да не изобразява на сценатa това или онова лице, а да бжде сжщинското лице. Той трѣба, преди всичко, да забрави че е на сценатa, трѣба тъй ясно и отчетливо да съзнава даденатa му отъ автора роля и да забрави че го гледатъ. Само тогава той ще играе абсолютно свободно, а тази свобода едва ли не е главния елементъ въ играта на съвременія актьоръ.

Защо актьора, чийто движения въ кжщи, на улицата, или въ ресторана сж свободни, ходи по сценатa тъй сякашъ му сж вързани нозетѣ? Защо измѣня свободния си вървежъ въ такъвъ тромавъ и високомѣренъ? Защо не иска да разбере, че, преживявайки тази или друга сцена въ своя личенъ животъ, той се е държалъ съвсемъ иначе, не е жестикулиралъ тъй, не се е движилъ така? Защо забравя, че не е седѣлъ тогава, като закованъ на стола, а е скачалъ, ходилъ отново сѣдалъ и отново ставалъ?

А колко лесно е да се разбере това. Та почти всѣка съвремена драма ще намѣри отзвукъ въ душата на актьора и ще възбуди въ нея спомени за минути, които той е преживѣлъ, ако не точно такива, всѣки случай много прилични на тѣхъ.

Но да идемъ по-нататъкъ.

Защо актьора, произнасяйки напр. думата „любя“ се удря въ гърдитѣ и вие проточено, азъ те лю-ю-бя. Нима той забравя, че произнасяйки я въ живота, ако само не е палячо, би я казалъ съвсемъ естествено и, може би, съ едва доловимъ шепотъ.

Защо, произнасяйки думата „ненавиждамъ“, той съска като змия настжпена по главата? Защо, когато пада на колѣне, той изящно се извива, едното колѣно поставя върху столче, а лѣвия кракъ протега въ цѣла дължина? Защо въ минути на възбуда той така си върти очитѣ, че дори бѣлинитѣ се виждатъ, — а това никой не прави! Защо актрисата си прехапва устнитѣ, когато нѣщо я изненада?... Азъ бихъ могълъ да изброя хиляди такива „защо“ и „за какво“.

Абсолютна правда въ играта на актьора — ето какво изисква съвременатa драма.

Тука не е въпроса въ завчерашния реализъмъ, чиято цель бѣше да се предаватъ съ идеална точность дори най-дребнитѣ подробности на явленията. Съвсемъ не е потрѣбно актьора да ходи по болницитѣ и да наблюдава, какъ хората умиратъ, или какъ се смѣе този или онзи побърканъ. Дори да отминемъ обстоятелството, че всѣки човѣкъ иначе умира, и всѣки друго яче се смѣе, цѣлиятъ този трудъ е напразенъ. Актьорската игра ще се състои отъ подробности много майсторски разработени, но не съединени въ едно цѣло, а напротивъ рвзхвърлени.

Творческиятъ процесъ на артиста-актьоръ азъ си го представлявамъ така: актьоръть трѣба преди всичко да прочете цѣлата драма и да я чете до като му стане съвсемъ ясна, та всичко, което по-рано е било

мъртва буква, да се яви като жива картина; докато не види около си действующитѣ лица; дакато съ пълна интезивность не разбере и най-малката подробность на драмата. До известна степень той става изведнажъ всичкитѣ действующи лица и сценитѣ една следъ друга се нижатъ предъ него, като въ халюцинация. Чакъ тогава той взема въ ржце, своята роля.

Той става центъръ на цѣлата драма, влиза въ известни отношения съ другитѣ лица, превъплотява се, става този когото играе.

Повѣрвайте ми, че и безъ анатомически наблюдения, той ще страда, ще се бори, ще люби като лицето, което изобразява.

И наистина, изкуство въ основата на което лежи ясновидството е драматическото изкуство. Да бѫдешъ актьоръ, значи да обладавашъ даръ на ясновидство.

Да бѫдешъ драматургъ, значи да притежавашъ способность да внушишъ на актьора тѣзи видения; отношенията на драматурга и актьора къмъ публиката трѣба така да се нагодятъ, та публиката да приеме изобразяваното, като реаленъ фактъ.

За да се добере до това, актьорътъ не трѣба да прибѣгва до всевъзможни технически тънкости и виртуозна обработка на своята игра до най-малкитѣ подробности — всичко това само ще пречи на публиката да се съсрѣдоточи, — напротивъ той може да усили впечатлението на реалность само съ абсолютна искреность, простота и правда.

Интелигенсность, даръ на ясновидство, искреность и правда — ето тритѣ принципални условия, безъ които актьорътъ е нищо, или въ най-добрия случай само маймуна. Наистина азъ забравихъ едва ли не най-важниятъ факторъ, макаръ той впрочемъ да произлиза отъ тритѣ главни, които характезиратъ актьора-артистъ.

Преди всичко, актьора трѣба да притежава смѣлость и решителность присѫща на истинскитѣ творци.

Той трѣба да има смѣлость да скъса съ традицията, благоприличието и школата и да прокара нови пѫтищи за себе си и другитѣ Такава смѣлость е отличителна чърта на младото поколѣние сценични артисти и артистки, хора на творчеството въ пълната смисъль на тая дума.

Да вземемъ, напримеръ, Елеонора Дузе. Безъ да се колебае ни минутка, тя съкращава отъ ибсеновата Нора тия места отъ драмата, които нѣматъ нищо общо съ самата драма и сѫ неприятно резоньорски.

Тъй напр., когато мѫжътъ на Нора разкрива всичкото малодушие на своята дребнава и еснафска душица, Нора (Елеонора Дузе) не казва нито дума, а се оттегля къмъ вратата преизпълнена съ срамъ и отвращение отъ мисльта, че е била жена на такъвъ човѣкъ, и си отива.

Казватъ, че Ибсенъ се страшно разсърдилъ, като узналъ това. Напразно, мисля азъ. Авторъ, който следи развитието на сценичното изкуство съ любовъ, който отъ душа се радва на това, че прежния фокусникъ и комедиантъ се превръща въ истински артистъ-творецъ трѣба да предостави на актьора пълната свобода да съкращава указанията му до minimum, а драмата си да смѣта нѣщо като стенограма, която актьорътъ, ако той наистина е артистъ да прочете, да я възсъздаде споредъ своята индивидуалность, или дори да я пресъздаде. Често се случва, че техническитѣ условия на гласа не понасятъ известна групировка думи. Защо да не се позволява на артиста да ги размѣсти тъй, че да не срѣща трудность въ произнасянето имъ? Или, напр., известна поза указана отъ автора стѣснява свободата на движенията у артиста. Защо да не я замѣни той съ по-удобна, или поне съ по-малко стѣснителна?

Авторътъ и актьорътъ-артистъ трѣба да вървятъ ржка за ржка и само тогава ние ще доживѣемъ плодоносно лѣто следъ сегашната пролѣть, ще доживѣемъ възраждане на сценичното изкуство.

Пр. П. А. и К. Д.

Опитъ за научна история на театра

А. Кизеветтеръ

Историята на театра отдавна вече е предметъ на изучвания и на всички европейски езици има доста, понѣкога твърде обемисти, съчинения, посветени на този предметъ. Съ особено усърдие историята на театра се разработва въ немската специална литература. Тука ние намираме многотомни издания излизайки до днешенъ день, книга следъ книга, тласкащи изучването историята на театра въ многообразни направления. Ще назовемъ „Историко-театрални изследвания“ (Theatrgeschichtliche Forschunden) редактирани отъ Бертольдъ

Лицманъ и „Записки на немското театрално общество“ Schriften der deutschen Theatrgeselchaft). Изданието на Лицмана отъ 1891 до 1918 год. порастна въ серия отъ 30 тома. Това сж редица образцово обработени монографии по историята на отдѣлнитѣ немски театри, трупи, артисти, или по сценическата история на крупни драматически произведения, напр. „Разбойнити“ отъ Шилеръ, „Хамлетъ“ отъ Шекспира, „Гецъ Фонъ Берлихингенъ“ отъ Гьоте и др. — Второто издание, което е почнало въ 1902, въ 1914 г. е вече брояло 20 книги, въ които сж публикувани множество писма и дневници на известни немски артисти, почната е систематизация на иконографическия материалъ отнасящъ се до театра, пристжпено е къмъ систематическа библиография по историята на немския театъръ и т. н. Съ една дума, изследователната работа кипи подъ пълна пара.

И безъ да се гледа на всичко това, именно въ немската специална литература напоследъкъ е поставенъ въпросъ заслужаващъ дълбокото внимание на всички интересуващи се отъ историята на театра. Въпроса се отнася за това — по вѣренъ пжть ли се е направлявалъ до сега изследователския интересъ въ тая область? Сжществува ли научна дисциплина за историята на театра или сега предстои да се създаде? Този въпросъ е билъ повдигнатъ отъ Максъ Херманъ, авторъ на капиталния трудъ „Изследване по историята на немския театъръ въ средневѣковието и възраждането“. — Тоя трудъ се е появилъ въ 1914 г. Това е напълно научно изследване въ две части. Първата часть е посветена за изучването театъра на Нюренберскитѣ майстерзингери, втората — на изучване илюстрациитѣ къмъ драмата на XV—XVI вѣкове. Авторътъ гледа на своя трудъ като на пръвъ опитъ да се приложи новия истинно-наученъ методъ, на който трѣба да се основава научната история на театра.

Отъ тази имено методологическа страна се разглежда труда на Хермана въ токущо излѣзлата книга на А. А. Гвоздевъ: „Изъ историята на театра и драмата“. А Гвоздевъ цѣлъ е обхванатъ отъ методологията на Хермана. Той смѣта че съ метода си Херману е сждено да стане истински творецъ на бждащата наука по историята на театра. И наистина, трудътъ на Хермана представлява голѣмъ, изключителенъ интересъ. Ала намъ се струва, че проблемата на научната история на театра и следъ появяването на този трудъ все още не може да се смѣта разрешена. Да видимъ въ какво се състоятъ методологическитѣ открития на Хермана, какво е тѣхното значение и въ какво отношение тѣ все още не даватъ пълно удовлетворение.

Херманъ съвсемъ справедливо твърди, че до днесъ историята на театра, като самостоятелна дисциплина не сжществува. Въ сжщность, подъ история на театра до сега се е разбирало история на драматическата литература съ прибавяне къмъ нея, повече или по малко, случайно набрани факти изъ живота на знаменититѣ артисти. Ала история на драмата не е освенъ часть отъ история на литературата. Театра като такъвъ се явява тукъ само второстепенна висулка. Между това истинскиятъ предметъ на историята на театра трѣба да бжде историята на сцената, т. е., историята на сценичното изкуство, историята на сценическата именно сждба на драматическитѣ произведения, историята на начинитѣ на сценическитѣ изображения, стиловетѣ на играта, характеръ и способи въ оранжировката на спектакла. Трѣба да се признае, че този чисто сценически материалъ, въ неговото историческо развитие наистина до сега не се е изучвалъ систематически. Дилетантскитѣ разкази изъ живота на артиститѣ съ откжслечни отзиви за играта имъ, — ето съ какво се пълнѣха обикновено тъй нареченитѣ „истории на театра“ въ допълнение къмъ историята на драматическата литература. Историята на театра — казва Херманъ — се намира заради това още въ предънаучно състояние. За да стане наука, тя трѣба преди всичко да се сдобие съ свой собственъ методъ. И затуй на своето изследване по историята на немския средневѣковенъ театъръ, Херманъ гледа като на първи методологически опитъ.

Въ какво се състои метода на Хермана? Това е методъ на пълна реконструкция на отдѣлнитѣ типични спектакли въ разнитѣ епохи при помощьта на всевъзможни спомагателни изучвания.

Херманъ взема представление играно въ Нюренбергъ на 14 септември 1557 г. въ църквата св. Марта, дето отъ майстерзингери била изпълнена трагедията за Зигфридъ, съчинение на „поета и обущаря“ Хансъ Заксъ. Херманъ си поставя за задача да възстанови цѣлия ходъ на това представление съ всичкитѣ му подробности: устройство на сцената, декорации, разположение на групитѣ по сцената, костюми, гримъ и — което, разбира се е, най трудно: — играта на артиститѣ. Изследвайки всички ония моменти на изучваното представление, авторътъ разгръща предъ зрителитѣ наистина бездънна пропасть ученость и изследователски остроумия. Всѣки достигнатъ резултатъ е полученъ съ помощьта на сложни критически екскурзии въ разнообразнитѣ области. Напримеръ: въ свръзка съ въпроса за декорациитѣ се предприема най-подробно изследване рисункитѣ на южногерманскитѣ ковьори отъ XVI вѣкъ; въ свръзка съ въпроса за костюмитѣ сж основно изучени, както всекидневната дреха въ Нюренбергъ въ срѣдата на XVI вѣкъ, тъй и по-сетнешнитѣ данни за

театралнитѣ костюми отъ онова време. Понататъкъ автора дава цѣла монография за театралнитѣ жестове въ тѣхното историческо развитие, при което, театралния жестъ на онова време въ неговитѣ характерни особености се обяснява по пжтя на сравнителното изучване литургическия и икономическия жестъ, който е описанъ въ свѣтския рицарски епосъ, въ бюргерскитѣ повести и ги съпоставя съ сценическитѣ ремарки въ тогавашнитѣ драматически произведения. Цѣлата втора часть отъ книгата на Хермана е посветена на изучване илюстрациитѣ къмъ драматическитѣ произведения на XV—XVI в. съ цель да отдѣли въ тѣзи илюстрации елементитѣ на чистата живопись и елементитѣ непосредствено възпроизвеждащи сценическата действителность на онова време.

Всичкитѣ усилия на Хермана сж насочени къмъ това, да възстанови по възможность пълната картина на изучваното представление съ помощьта на такива разнообразни и остроумно подбрани спомагателни екскурзии. Много трудно, обаче, е да се достигне най-главното: възстановяване стила на самата игра на актьоритѣ. Но и тука последователитѣ на Хермана — защото той има вече последователи — притежаватъ голѣма изобретателность. Ето примеръ. Нѣкои известни актьори сами сж писали драми. Изследователитѣ излизатъ отъ мисъльта, че структурата на пиеситѣ съчинени отъ тѣзи актьори и срещащитѣ се въ тѣзи пиеси сценически ремарки сж намеци за жестъ, пози и интонации — показватъ собственото искуство на тѣзи автори-актьори. Тъй използувани пиеситѣ съчинени отъ актьори, се подхвърлятъ на изучване, като материалъ за историята на сценическото творчество.

Нѣма съмнение, че такива опити за възстановяване спектакли отъ различни епохи сж извънредно интересни и плодотворни. Може ли, обаче, да признаемъ заедно съ поклонницитѣ на Хермана, че е вече намѣренъ основния методъ за научна история на театра? Ние не мислимъ така. Ние сме само предъ процеса за изграждане повече или по-малко солидния фундаментъ на такава история въ смисъль — точното установяване основнитѣ факти по развитието на сценичното изкуство. На такъвъ фундаментъ, наистина, може да се строи и самото здание. Обаче, за построяването на това здание се изисква все пакъ свой методъ. За научната история на театра е потребно, преди всичко, да се установи основния принципъ на театра, като своеобразенъ отрасълъ на изкуствата. Тогава ще се намѣри и специфиченъ предметъ за историята на театра, като самостоятелна дисциплина: „историята на театра ще бжде история на последователно развитие на тоя основенъ принципъ на сценичното изкуство. А това значи, че за създаване история на театра, като наука, метода на Хермана — възстановяване отдѣлнитѣ спектакли самъ по себе си не е достатъченъ. Той трѣба да бжде попълненъ съ теоретически изследвания на естетическата и психологическата природата на театра. Въ тази область въ сегашно време цари стремителния дилетантизъмъ, направляющъ мисъльта по най-капризни зигзаци. Време е да се сведатъ тия зигзаци къмъ критически обосновани положения, извлѣчени не отъ лекокрилата фантазия, а отъ непосредственото изучване фактитѣ откриващи действителната природа на театра.

Въ статиитѣ ми събрани въ моята книга „Театъръ“, а отчасть и въ монографията ми за Щепкина, — азъ направихъ нѣколко опити да се приближа къмъ тая проблема. И, струва ми се, въпроситѣ поставени тамъ, оставатъ въ сила и предъ Германовия методъ, който е силно плодотворенъ за успѣха на отдѣлнитѣ исторически изследвания въ областьта на театра, но самъ по себе си още не може да доведе до създаване история на театра на истински научна почва.

Пр. Г. Дюлгеровъ

Всѣки съюзенъ членъ трѣба да изпрати портрета си въ редакцията за клише.

Най-добри клишета ставатъ отъ портрети на гланцова хартия съ свѣтълъ фонъ.

За по-голѣмо удобство изпращайте картички, но лицето да бжде едро.

Художествена оперета

Л. Сабаиѣевъ

Баща на оперетата е старият Херве. Въ това време, когато умираше героическия Бетховенъ се зароди новъ стилъ произведения, злободневни по сѫщество, не „комически опери", както ги разбираха Моцартъ и Росини, а опери „прегледъ", опери пронизани съ отровата на текущия моментъ, остро и подчъртано-фриволно иронизиращи преживянитѣ моменти. Това е оперетата. Тя бѣ и си остава не само „развлѣчение на охранената буржоазия, но и сатирическо орѫдие на епохитѣ, предвестници на народнитѣ взривове.

Суровата музикална критика се отнасяше немилостиво къмъ „детинскитѣ" фантазии на Херве, Суппе, Офенбаха, Лекока и Милеккера. Въ сѫщность, музикантитѣ отъ така нареченото „сериозно" направление не смѣтаха тѣхнитѣ произведения за „изкуство". И наистина, ако мѣримъ тоя „жанръ" съ вѣзнитѣ на тази оценка, която изхожда именно отъ музикалната стихия, — то незначителностьта на чисто музикалното въ оперетата, маниерностьта и „приспособимостьта" на музикалнитѣ ѝ образи се хвърлятъ въ очи. Но тъкмо тамъ е работата, че оперетата не е музикално произведение, каквото всѣкога е била и си остава опера̀та, въпреки „реформитѣ на Вагнера".

Оперетата е квинтесенция на истинската, настояща и самоценна театралность, тази театралность, която произлиза отъ панаирджийскитѣ представления, дето нищо не ограничава актьорската стихия. Всичко въ оперетата — и музиката, и съдържанието, и пронизващата я отрова на сатирата, и нейната злободневность — е отъ театрално произхождение. Затова въ нея нѣма никакви теоретически предпоставки, необходими въ драмата, която е тѣсно свързана (поне за сега) съ литературата. Оперетата, както и простото панаирджийско представление, е рафинирано кѫсче на театрална композиция.

Имено затова, тя съумѣ да завладѣе и музика и текстъ, а не сама тя да имъ стане робъ. Разбира се, много преходни форми свързватъ оперетата съ жанра „комическа опера", но всѣкога има признаци, по които тѣ се различаватъ. И тѣзи признаци, разбира се, не сѫ въ музиката, (музикалната часть на много оперети е несравнено много по-даровита и „по-музикална", отколкото въ много „комически опери") не сѫ и въ сюжета. А въ това имено, че въ оперетата има 90% театралность, а въ коя и да е опера, сериозна или комическа, имаме театъръ, въ най-добрия случай 15%, а останалото е музика, балетъ, литература, лирика и прочие.

Затова оперетенъ артистъ може да стане само който е роденъ за актьоръ, а оперитѣ пѣвци доста често (или почти всѣкога съ рѣдки изключения) не сѫ никакви актьори и никакъвъ шансъ нѣматъ да станатъ такива. Необикновената подвижность на оперетната стихия, нейния „протеизъмъ", нейната способность да се приспособява къмъ всичко, като превръща *всичко* въ театраленъ материалъ, — съставлява главниятъ ѝ признакъ. И *затова* тя е злободневна, защото намира на всѣкѫде свой материалъ, а не наопаки — не затова е театрална, защото е злободневна. Оперетата разцъвтява най-много въ епохи на междуреволюционни взривове, тя предваря революциитѣ и върви следъ тяхъ. Въ епохитѣ, когато много работи не можеха да се говорятъ открито, тя съумѣваше да облече своята сатирическа мисъль, въ форма, чиято театрална премѣна скриваше нейната политичность и сатиричность. Оперетата става живо орѫжие на политическата сатира. Такава тя се явява въ реакцията на Наполеона III, като обезсмъртява своя стилъ съ създаване образа на „Прекрасната Елена". Но не въ това се състои сѫщностьта на работата. Оперетата може да бѫде не само скрито сатирическа, или робко революционна. Тя може да бѫде и ярко, открито агитационна, както може да бѫде въ сѫщность и досущъ аполитична. Ала вѣрния инстинктъ на театралностьта всѣкога ѝ е подсказвалъ политическия наклонъ, който съдържа остротата на злободневностьта, остротата на техниката на сатиричеcката мисъль, остротата на умението да скриешъ казвайки всичко, специфично театралното стремление да „еквилибрирашъ" съ всичко, което ти попадне отъ изобилие на жизнена радость и техника, — съ думитѣ, музиката, гласътъ, тѣлото. Затова истинската, идеалната оперета е наситена цѣлата съ движение, танци, темпераментъ, ирония, остроумия, интереситѣ на момента, тя цѣлата е действие и ни за минутка не я напуска бурната стремителность на *играта*. Нѣма нищо по лошо отъ оперета, която претендира за нѣкакви стилизации и мѫдрувания. Нѣма нужда отъ много хитрувания: и най-откровената глупость въ оперетата, щомъ веднажъ е изтървана въ моментъ на творческа, актьорска, типично театрална импровизация, е по-добра отъ сценическата илюстрация на историческата начетеность, отъ многоумнитѣ и многомѫдри умувания на постановката, стила, звука и пр.

Последнитѣ години у насъ се характеризиратъ съ интереса къмъ реставрацията на оперетата, забравена въ годинитѣ, когато всички

бѣха увлѣчени отъ теории и „проблеми“. Годинитѣ, когато сериозността бѣше култъ, а изкуството нѣщо „надземно“, сѫщо помогнаха да се забрави оперетата, нея не я смѣтаха за изкуство и дори почнаха да я презиратъ понеже смѣтаха че служи за развлѣчение на „тълпата“. Сега иде оправданието на оперетата, започнато зъ знаменитата постановка на „Прекрасната Елена“. Отъ оперетата започнаха да се интересуватъ тия, които търсѣха нови пѫтища въ изкуството. А тѣ се заинтересуваха отъ нея, защото инстинктивно всѣки отъ тѣхъ чувствуваше че оперетата е театъръ „по приемущество“, че тя е най-театралния театъръ, че театралния актьорско-режисьорски пулсъ, театровата композиция въ нея бие съ особено повишенъ ритъмъ. Но тука тѣ бѣха постигнати отъ серия несполуки, които лесно се обясняватъ съ това — макаръ и да е странно — че въ театра, въ тази стадия, когато се започна „търсенето“, не се намѣри най-важното за истинския свободния театъръ — съвършения въ своето техническо съвършенство освободения за театрално творчество *актьоръ*.

Затова оперетата я излагаха като опера или като трагедия но не и като театъръ, както би трѣбало, затова я отрупаха отначало съ измислици, после съ „стилъ“ и почнаха да правятъ отъ нея голѣмъ спектакълъ. Въ резултатъ, обаче, тя се оказа здраво привързана къмъ земята, а актьора у когото горѣше непосредственъ вѫтрешенъ огънь, възпитаникъ било на настроението, било на „преживяването“, на трагическитѣ традиции, или на „битовизма“, не можа органически да възприеме лекатa техника на представлението, както човѣкъ, който не се е училъ на пиано и не е свирилъ упражнения, не може „леко“ да изсвири и най-проститѣ, но виртуозни пасажи.

Оперетата — това е представление на „театралната виртуозность“ това е „блѣстяще скерцо“, но заради сцената и актьора, а не заради звука. И въ нея актьора трѣба да се яви въоръженъ съ техническа освободеность на тѣлото, думитѣ, гласа, жеста. Когато актьорския материалъ липсва, оперетата гасне, опошлява се, обръща се въ оржди на сценичната порнография, отговаря не на острия и лекъ духъ на сатирата и скепсиса, а на тѫпия, долнопробенъ вкусъ на опошлялото общество. Тя губи своя духъ на тънка грация и лекота, като ги замѣня съ порнографията. За съжаление нашата руска оперета почти хронически е била въ такова едно неопредѣлено състояние и малцината даровити артисти неможаха да я спасятъ отъ водовъртежа на порнографическитѣ екскурзии. Пъкъ и тия отъ тѣхъ, които се смѣтаха за най-даровити — и тѣ дори не притежаваха необходимата за актьора освободено тѣло и слово, нѣмаха изразителната лека техника на изпълнението, което прославя добритѣ оперетни артисти въ Виена и Варшава.

Сега е момента за реабилитация на оперетата, като „истинско изкуство“, като специално театрално изкуство. Имено сега, защото сега се обръща внимание за създаването на техника актьорска, а не декламационна, не музикално-пѣвческа. Сега се ражда *актьора*, обладаващъ своя освободенъ актьорски инструментъ — своето тѣло съ неговитѣ мишци, гласъ, думи и жестове. И този именно актьоръ ще съумѣе да стане творецъ на сценичния виртуозенъ образъ на *художествената оперета*.

Пр. Г. М.

По-силно отъ всичко

На графъ Морисъ Прозоръ

Продължение

— Понеже мисълта на майка ми се предаде много ясно въ мелодия.

— Та разказвайте де, — каза Раоло и тракна съ чашата си по масата.

Евелинъ каза:

— Нѣма много за разказване. Само ето какво. Когато майка ми умрѣ — до леглото й бѣ домашния органъ, малъкъ домашенъ органъ, до самата й постеля, и, нѣколко минути преди да умре, тя помоли сестра ми да изсвири единъ псаломъ, — псалмътъ, който винаги обичаше . . . Азъ седѣхъ до леглото, като държехъ ржката й въ моитѣ ржце. Стори ми се, че студъ се спустна отъ рамото й надолу по вцепеняващата й се ржка. Следъ това тя помръдна едва забелязано пръститѣ си и поиска да отвори очи — но тѣ бѣха ослѣпѣли . . .

— Какво искашъ?

— Какво искашъ? — прошепнахъ азъ до самата й уста.

— Предай моя поздравъ въ Рошъ Гиль, — прошепна тя, поиска да вдигне ржката си, но вече не можа.

— Въ Рошъ Гилъ живѣеха нашитѣ най-добри приятели. Това мѣсто бѣ на три мили отъ насъ... Тѣ всички седѣли на масата следъ закуска. Говорѣли за безразлични нѣща — за вѣтъра, за времето. И внезапно дочули всички отведнажъ три, четири звуци, — това били звуцитѣ на органа, които прозвънѣли, понесли се изъ стаята — звуцитѣ на псалома... прозвучали и замрѣли...

... Тукъ домакинята казала:

— „Мистрисъ Евелинъ е умрѣла"...

Тѣ познали, че тя умрѣла.

Евелинъ отново млъкна и никой не произнесе дума, до като той пакъ не каза:

— Ней се удаде да имъ предаде своя поздравъ: тя имъ съобщи последнята си мисъль — посредствомъ звуцитѣ.

Франсуа Карвиль наведе глава; Евелинъ за мигъ затвори очи:

— Колко много нѣща сѫществуватъ, които ние не знаемъ, — каза той.

Севернякътъ гледаше предъ себе си все съ сѫщия неподвиженъ погледъ:

— Да човѣшката воля е силна—рече той,

А Раоло Братиану каза:

— Не е нуждо да чувствуваме приближаването на смъртьта, за да можемъ „да се явяваме"

— Какво искате да кажете съ това? — попита Франсуа Карвиль съ странно страхливо движение, като се боеше отъ нова тайна.

Раоло Братиано отговори:

— Искамъ да кажа, че азъ имахъ единъ приятель — сега покойникъ, помина се миналата година, едва двадесеть и седемь годишенъ — той можеше, когато пожелае, да се явява на своитѣ приятели...

Азъ се засмѣхъ!

— Е, Раоло, ромѫнитѣ иматъ силна фантазия...

— Да, той можеше да се явява, — поври Раоло и се обърна къмъ мене: — когато напрѣгаше всичкитѣ си сили и седѣше свитъ — така именно трѣбаше да седи — и гледаше направо, съсредоточено въ пространството, сякашъ въ лицето на тогова, за когото мислѣше — когато седѣше така, той можеше да се явява на тоя, за когото мислѣше. Азъ самъ се събудихъ веднажъ, събудихъ се посредъ нощь, и като отворихъ очи, той стоеше предъ леглото, до краката ми, — тъй живъ, живъ, точно такъвъ, какъвто го виждахъ всѣкога...

— А на другия день, когато се срѣщнахме въ кафенето, той ми каза, като се смѣеше съ всичкия си гласъ:

„Какво, видѣ ли ме ти нощесъ. Азъ мислѣхъ за тебе".

Раоло Братиану помълча единъ мигъ, а после каза съ леко измѣненъ гласъ:

— Но той можеше да накара своя образъ да се явява само на приятелитѣ му. Съ чужди хора това не му се удаваше.

Всички мълчахме, докато Франсуа Карвиль изведнажъ не каза съ своя бледенъ гласъ (само небето знае, какви мисли го наведоха на тоя въпросъ):

— Какъ умрѣ той?

Какъ умрѣ ли? — Попита Раоло очуденъ.

— Той падна върху своя топоръ.

— Погледнете рече Карвиль, като трепна: мълнитѣ пакъ блѣскатъ.

— Да.

Всички погледнахме презъ прозореца, дето две бели мълнии, а следъ това още една, свѣтнаха иззадъ брѣзитѣ, докато фламингитѣ, плѣскайки съ криле, бѣгаха по езерото, блѣстящи, съ изпънати шии, като бледни приведения на птици...

— Слушайте, какъ совитѣ пѣятъ, — каза Братиану, и пакъ се усмихна.

Гологлаватѣ орли крещѣха, поклащайки своитѣ голи шии, като разтваряха клюноветѣ си по направлението, дето блѣскаха мѫлниитѣ, въ това време, когато совитѣ неподвижни, съ широко отворени жълти очи, тихо виеха.

— Да си отидемъ въ кѫщи, — каза Карвиль. — Защо дойдохме тука?

Раоло Братиану се засмѣ:

— Зи да гледаме, — каза той.

Но северният жителъ разбира се нищо не чуваше; той бѣше всецѣло погълнатъ отъ собствената си мисъль.

Той каза, като гледаше непрестанно предъ себе си:

— Да, волята е силна. Тя може да убива.

Раоло Братиану отговори:

— Вие втори пѫть вече казвате това.

Той се засмѣ.

— Вие произнасяте това като припѣвъ — припѣвъ въ баллада.

Въ очитѣ на северняка свѣтна огънь.

— Може би, — каза той, — защото моята воля стана убийца.

Всички се обърнахме къмъ северния жителъ.

— Какво говорите? — рече Карвиль.

Севернякътъ отвърна неподвиженъ:

— Моята воля веднажъ победи и уби. И споменътъ за това е най-непоносимиятъ отъ всички спомени въ моя животъ.

— Тъй като убийството бѣше умишленно.

— Слушайте, — каза Евелинъ и направи движение, като че се готвѣше да хване северняка за ржката, докато Карвиль скритъ въ своя жгълъ, гледаше северняка въ лицето, а Раоло, присвилъ очи, се усмихваше, като гледаше сплитащитѣ се змейчета димъ отъ своята цигара.

Севернякътъ каза:

— Да, азъ съзнавахъ, искахъ да убия, и убихъ...

Раоло Братиану продължаваше да се усмихва на гълѫбовитѣ змейчета:

— Ехъ, милий приятелю, това сж такъвъ родъ нѣща, които човѣкъ всѣкога измисля и си представлява въ безсънни нощи.

Севернякътъ се раздвижи. Като се наведе надъ масата, той подпрѣ глава на дветѣ си ржце.

— Вие сами можете да сждите, — каза той. — Но моята история е дълга.

Азъ се обърнахъ съ лице къмъ прозореца. Мълниитѣ все непрестанно блѣскаха надъ дърветата, а дъжда валѣше тъй силенъ и сгжстенъ, че закриваше всичко задъ прозорцитѣ, като стена.

Севернякътъ, който седѣше пакъ въ сжщото положение, подпрѣлъ брада на стиснатитѣ си ржце (никога по-рано азъ не бѣхъ забелязалъ, че въ ржцетѣ му имало такава голѣма сила), каза:

— Това бѣше въ Парижъ. Презъ тая година ние представихме въ театритѣ търде много северни пиеси. Азъ, така да се каже, ржководѣхъ постановката. Тежка е отговорностьта въ тая работа. Азъ отговаряхъ предъ всички, а задъ гърба ми нѣмаше никой, освенъ ония, които само биха ме нападнали, ако изпаднѣхъ въ грѣшка. Това казвамъ не за да възвелича направеното отъ мене, а за да можете вие да разберете моето настроение и да си представите всички обстоятелства, — обстоятелствата, при които азъ (севернякътъ помълча секунда), при които азъ, значи, действувахъ.

— Азъ бѣхъ длъженъ да защищавамъ всички, а нѣмаше никой да защити мене, ако се препънѣхъ. Такова, значи, бѣше положението.

— Освенъ това, средствата за защита бѣха лоши. Ако пиеситѣ бѣха най-хубавитѣ, за туй пъкъ артиститѣ бѣха млади и неопитни. Театрътъ бѣше беденъ. Публиката — безпокойна и недовѣрчива.

— Така стоеше работата.

Севернякътъ млъкна за минута, и азъ казахъ:

— Азъ слушахъ нѣщо за това.

Севернятъ житель промѣни положението си и обгърна колѣнетѣ си съ ржце:

— И ето, ние трѣбаше да поставимъ „Свърхъ силитѣ ни".

Тази бѣ най-трудната отъ всички наши пиеси, и можеше да ни донесе най-великата победа. Изсъхналитѣ чувства по-силно отъ всичко жадуватъ за дъждъ.

— Но, какъ да намѣримъ артисти? Азъ привикнахъ вече да ги въвеждамъ въ представянето на другия народъ. Но тукъ трѣбаше да ги въвеждаме въ съвършенно другъ миръ. Най-после успѣхме да ги съберемъ. Само Елиасъ немахме. Помните ли го? Синътъ на Санга. Той, „чиито дрехи го горѣха", той посилно отъ всички жаждущъ и отъ всички лишени отъ вѣра, най-вѣрующъ. Да, да. Вие го помните. Той въ второто действие хвърля въ въздуха убѣжището на капитала, като фанатически вѣрующъ, какъвто става. Той е, може би, най-важното лице въ драмата. Въ всѣки случай, най опасното. Азъ знаехъ това, и такъвъ нѣмахме. Ние опитахме десеть, двадесеть ученика отъ театралната школа. Тѣ бѣха невъзможни. Опитахме и десеть, двайсеть любители отъ Парижъ, отъ предградията и отъ Версайль. Тѣ бѣха сжщо тъй невъзможни и не разбираха нито звукъ. И ето че трѣбаше да се откажемъ, да се откажемъ отъ всичко, ако не намѣрѣхме Елиаса.

Севернятъ житель помълча малко, сякашъ за да си поеме дъха.

— Но, ето, веднажъ директорътъ ми каза, захапалъ тънкитѣ си устни:

— „Ние трѣба да опитаме Кранжье.

— Кой е този Кранжье? — попитахъ азъ.

— „Той е ученикъ, — отговори директора, — но вижда се вече, че той ще трѣба да играе тази роля.

— Но, защо до сега не го опитахме?

— „Защото е невъзможенъ" — и директорътъ тропна съ дългия си кракъ, както всѣкога, когато цѣлата работа бѣше готова да рухне.

— „Той е невъзможенъ. Но явно е вече, че вие ще трѣба да го обучите. Той има подходящата фигура".

— „Колко годишенъ е?" — попитахъ азъ.

— „Около двайсеть и една—двайсеть и две, — кой го знае".

— „И, разбира се, никога не е стжпвалъ на сцената?" — забелязахъ азъ.

Директорътъ се засмѣ.

— „Не, но утре вие самъ ще видите,

На другия день, когато влѣзохъ въ кантората на дирекцията, до вратата стоеше младъ човѣкъ. Той стоеше до самата врата, Помислихъ, че е разсиленъ отъ нѣкое учреждение, и обърнахъ внимание само на това, че бѣше необикновено слабъ. Седнахъ да чета писмата директорътъ дойде, а разсилниятъ все стоеше.

— „А, добро утро". — каза директорътъ — и (помня добре) каза това като човѣкъ, който е смутенъ и се стѣснява, — като преди това посочи съ ржка по направление къмъ вратата, къмъ разсилния.

— „Да, каза той; — и тъй, ето г. Кранжье„.

Азъ се обърнахъ:

— Този — този бѣ г-нъ Кранжье, този бѣ Елиасъ.

— Разсилниятъ бѣ Елиасъ.

— Искахъ да кажа нѣщо, но се спрѣхъ. Бедниятъ, какъвъ изплашенъ видъ имаше! Очитѣ му бѣха много голѣми (той гладува — рекохъ си), а шията му — тънка. като на птица или на старецъ. Не, никога още не съмъ виждалъ такива изплашени очи и такива ржце...

— „Това е г-нъ Кранжье?“ — можахъ само да кажа. А въ това време разсилниятъ продължаваше да мачка шапката си, която. увѣренъ съмъ, просвѣтваше отъ извѣстялость, и директорътъ каза:

— „Вие. значи, поговорете сега съ Кранжье, милий. Той знае ролята“.

— Директорътъ излѣзе, а ние, ние двамата останахме сами, и азъ помолихъ тоя човѣкъ да седне. (Да, азъ разказвамъ много обстойно, отъ самото начало обстойно, за да можете въобще да разберете всичко, да разберете, кой — кой бѣ човѣкътъ, когото убихъ). Той седна тъкмо срѣщу менъ, на самия край на стола (Да, това сж гладни очи, — рекохъ си отново), и азъ го попитахъ:

— Вие, значи, досега никакъ не сте излизали на сцената?“

— „Излизалъ съмъ“,

— „Кжде?“

— „Въ провинцията“,

— Кжде въ провинцията?“

— „Въ разни дружества“.

— Изглеждаше, че той трепери при всѣка дума, трепери тъй, че думитѣ му ставаха не думи, а нѣкакви глухи тътнежи, които се изтръгваха изъ тънкото му гърло.

— И изведнажъ азъ казахъ, обзетъ отъ състрадание къмъ тоя беднякъ, който седѣше и презъ всичкото време мачкаше своята изгубила образъ и подобие шапка (да . . . това бѣше състрадание, състрадание ме завладѣ отъ самото начало и продължаваше да ме тласка къмъ постжпката ми, крачка по крачка, макаръ че знаехъ . . . знаехъ, какъ ще се свърши това), азъ казахъ изведнажъ много любезно:

— „Вие само бждете спокойни — и не се страхувайте. г-нъ Кранжье. Ние ще отидемъ въ залата за репитиции и ще видимъ, какъ ще тръгне работата“.

— „Да, благодаря. — каза той и стана, като автоматъ:

— Ще дойдете ли?“ — запитахъ азъ, като стояхъ вече на вратата.

— „Да, — каза той и продължаваше да стои на мѣстото си.

— Изведнажъ той каза — и азъ неволно се повърнахъ —:

— „Вие разбирате, — та това би било за мене необикновено щастие“,

— „Да, да“. — рекохъ азъ (и отново си помислихъ: Господи Боже, какъ е гладувалъ тоя човѣкъ!), — „сега, да вървимъ“.

— Опитахме. Той бѣше невъзможенъ. Но разбра Елиаса. Навѣрно, той е купнѣлъ за хлѣбъ тъй, както Елиасъ за чудото. Но при всѣка произнесена дума, той ме поглеждаше тъй боязливо, сякашъ мислѣше, че ще му отржатъ главата, и всѣка фраза излизаше отъ устата му съ такъвъ трѣсъкъ, съ какъвто затъващата лодка се удря въ камънитѣ.

— Азъ си рекохъ: тоя човѣкъ има талантъ — и никога не ще бжде актьоръ. Той — Елиасъ — е поразително смѣшенъ.

— Въ това време той продължаваше да играе — първото действие, второто действие, цѣлата роля — като задъхващъ се, отчаенъ плувецъ, който презъ разбѣснѣлото море иска да стигне брѣга. Той не сне очи отъ мене, докато не свърши и почна да очаква, впилъ своитѣ слаби пръсти въ дланитѣ си.

— Да, да, — казахъ азъ: — вие можете да получите тая роля. Ще опитаме. (И въ душата си азъ си рекохъ: той е настояши Елиасъ и при все това ще провали цѣлата работа); тукъ изведнажъ усѣтихъ, че той ми стисна ржката съ своята костелива ржка:

— „О, благодаря, Богъ да ви възнагради за това“, — каза той и продължаваше да ми стиска ржката.

— И азъ си рекохъ самъ на себе, да, рекохъ си това — защо и какъ бѣ възможно туй? — но ои рекехъ, сякашъ на шега, вѣроятно на шега:

— Ако ти бѣ каззлъ „не“, — ти би го убилъ.

— Убилъ го би.

За мигъ, севернякъкъ вдигна ржка отъ колѣнетѣ си и премѣсти погледа си по лицата ни.

— Убилъ го би. Значи, азъ знаехъ това още тогава. Знаехъ още тогава, при нашата първа срѣща, всичко. което ще произлѣзе. Или поне бѣхъ предупрежденъ — предупрежденъ, като съ сигналенъ флагъ, който бѣ издигнатъ въ моето съзнание — знакъ за опастность по пжтя, — и азъ не обърнахъ внимание на тоя знакъ.

Той помълча една минута.

А подиръ туй, като човѣкъ, който следъ почивка отново поема пжтя, съ бавни крачки, защото до края на пжтя е още далеко, той продължи:

— Но разказътъ е дългъ.

— Той си отиде, тоя човѣкъ и влѣзе директорътъ.

— Той каза само: — „е, какъ бѣ той? Вѣроятно, невъзможенъ — да?“

Директорътъ се спрѣ и тропаше съ кракъ по пода. (Да, чудно нѣщо — той сжщо бѣ особено безпокоенъ тоя день, сякашъ и той сжщо, — да, и той сжщо чувствуваше, че ржцетѣ му се заплитатъ въ колелото):

— „Е, какво да правимъ по-нататъкъ?“

— „Да опитаме съ него“, — рекохъ азъ.

— И, изведнажъ, директорътъ се засмѣ.

— „Ехъ, какво пъкъ, дяволъ да го вземе, нали вие сте отговорни“, — каза той.

— Азъ се засмѣхъ или искахъ да се засмѣя:

— „Но, — забелязахъ, — въ време на представленията вие му давайте, моля ви се

нѣщо да похапва: тоя човѣкъ доста дълго е гладувалъ.

— Отидохме на репетиция. Самъ не зная, защо цѣлиятъ день бѣхъ тъй разсѣянъ, или имахъ тъй разсѣянъ видъ. Братъ ми каза два пѫти:

— „Правилно ли е това?" — сякашъ забелязахъ, че слушахъ само на половина. И — сега си спомнямъ това добре — репетицията прекратихъ значително по-рано отъ обикновеното време.

— Когато тя се свърши, Братъ каза, докато всички артисти бѣха още събрани:

— „Намѣрихме ли Елиаса?"

— „Да," — каза директорътъ.

— „Та и време е вече, — а кой е тоя?"

— директорътъ забави отговора за мигъ:

— „Това е нѣкой си г-нъ Кранжье," — каза той.

— „Какво — (извика Ракель) — Крвнжье — това е невъзможно — той надъ когото се смѣ цѣлата театрална школа"...

— И тѣ почнаха да се смѣятъ, всички въ хоръ — а единъ извика:

— „ Кранжье, това е оня, който забива гвоздеи въ стената",..

— Това бѣ вѣрно, това бѣ вѣрно. Въ време на репетицията, той махаше непрестанно съ юмруци предъ раменетѣ си, сякашъ искаше съ дветѣ си рѫце да забива гвоздеи здраво въ стената.

— Артиститѣ продължаваха да се смѣятъ, когато директорътъ каза:

— „Заведующиятъ постановката го избра."

— Азъ не го избрахъ, — казахъ само, че ще го опитамъ; азъ самъ казахъ, че той е невъзможенъ Но сега, когато тия хора почнаха да се смѣятъ, азъ казахъ внезапно, като човѣкъ, който има власть въ рѫцетѣ си: — „Да, така постѫпихъ, и надѣвамъ се, че постѫпихъ правилно, като го избрахъ."

— И си отидохъ.

— Като излѣзохъ на улицата, замислихъ се за други нѣща. Но, изведнажъ — знаете, това се случва понѣкога — погледътъ ми попадна на другия тротуаръ: бѣ просто невѣроятно, какъ вървѣше тамъ оня човѣкъ, вървѣше и вдигаше нозетѣ си високо — високо въ въздуха. Той вървѣше така, както би вървело телото му, ако душата би отлетѣла отъ него, а тѣлото продължаваше да върви. Да, много смѣшно бѣ това, което видѣхъ.... Това бѣ....

— Тукъ азъ видѣхъ, че тоя човѣкъ бѣ Кранжье.

— Видѣхъ, че той иде къмъ мене — а между това, продължавахъ да го гледамъ въ краката. Но изведнажъ той тръгна другояче. Е, слава Богу, помислихъ си: той, значи, може да ходи като човѣкъ.

— „Азъ искахъ само, — каза той, — да ви попитамъ... да ви попитамъ, окончателно ли е решено вече, че азъ ще играя тая роля."

— Погледнахъ най-напредъ него, а следъ това очитѣ му:

— „Да, — отвърнахъ, — разбира се, това е окончателно решено."

— И тоя човѣкъ пакъ се наклони силно, както по-рано, въ кантората, хвана ме за рѫката и стисна пръститѣ ми, а следъ това, безъ да каже дума, побѣгна по улицата,

— Азъ продължавахъ да го гледамъ, а той бѣгаше, като повдигаше високо колѣнетѣ си. Единъ лѣкарь — психиатъръ бѣше ми казалъ нѣкога, че такава походка била признакъ на известенъ родъ побъркване или неговъ предвестникъ.

— Да, — рекохъ си, — тоя човѣкъ е полупобърканъ, и нему ти възложи да играе Елиаса...

— Като се върнахъ въ кѫщи, намѣрихъ тамъ писмо за мене. То бѣше отъ издателя на северните поети. Той дочулъ за трудноститѣ, които предстояха и заплашваха постановката.

„Но," — пишеше той, — „да се откажете сега отъ нѣщо, би било равносилно на отказъ отъ всичко. Азъ поне не бихъ взѣлъ върху си такава отговорность".

— Прочетохъ писмото два пѫти, и сега още виждамъ всѣка отъ буквитѣ му тъи ясно, като че то лежи тукъ предъ мене, на трапезата. Сетне седнахъ на писалището си и отговорихъ: „Препятствията, за които сте дочули, за щастие, всички сѫ отстранени. Пиесата ще се даде при това разпредѣление на ролитѣ, което азъ лично направвихъ и въ срока, който отъ самото начало бѣ опредѣленъ."

— И когато пишехъ, азъ знаехъ, че съ това окончателно вече се свързвамъ съ г-на Кранжье.

„Значи, решено е, — рекохъ си азъ, — решено — каквото и да се случи после.

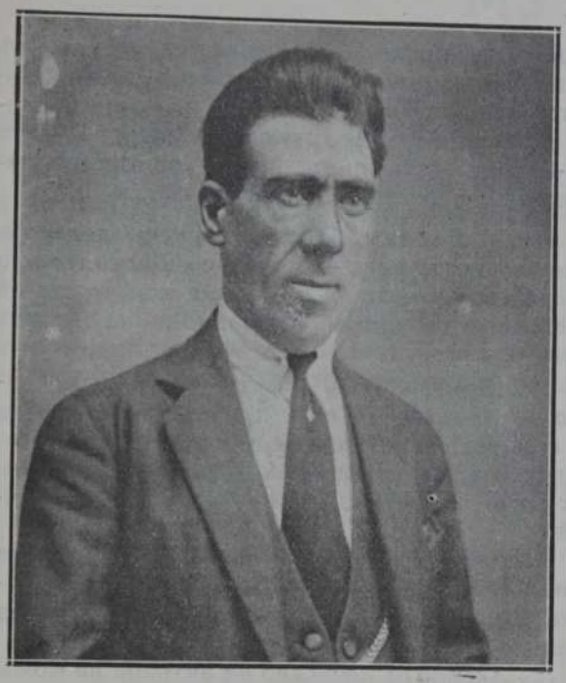
— Започнаха репетициитѣ, репетиции у дома само съ него. Не се осмѣлихъ да го накарамъ да репетира заедно съ другитѣ. Той не можеше да произнася ролята. Когато го гледахъ неподвижно, безъ да снемамъ очи отъ него, говорѣше правилно и спокойно. Говорете сега бавно, — заповѣдвахъ азъ и гледахъ въ зеницитѣ му — и той не заекваше и не фъфлѣше, а говорѣше като Елиасъ, като оня, който би искалъ да отдаде десеть живота, само за да повѣрва — и не може да повѣрва.

— И азъ си думахъ: Работата отива на добре. Той ще бѫде Елиасъ.

— Но изведнажъ, въ туй време, когато говорѣше, нападаше го хорото на Св. Витта: чуждата воля, която не бѣше нито негова, нито моя, действуваше въ него така, че той треперѣше съ всичкитѣ си членове и подскачаше съ безумнитѣ си нозе.

Продължава

Портрети на съюзни членове



ТОДОРЪ ДИМИТРИЕВЪ

Роденъ презъ 1884 г. въ Русе. Излѣзълъ за пръвъ пжть на сцената презъ 1904 г. Тоя сезонъ е свободенъ и организира любителски представления въ Видинъ.

ВѢРА САЛПЛИЕВА-СТАНЕВА

Първостепенна оперетна артистка въ „Свободния театъръ".

АНГЕЛЪ СЛАДКАРОВЪ

Роденъ въ София на 18/IX 1892 г. Излѣзълъ за пръвъ пжть на сцената презъ 1918 г въ оперетата „Маркизъ Бонели" играна отъ основаната отъ него трупа. Сега е артистъ, режисьоръ и директоръ на „Кооперативния театъръ".

ДРАГО АЛЕКСИЕВЪ

Роденъ на 3/IX 1898 г. въ София. Излѣзълъ на сцената презъ 1915—16 въ театъра на Зл. Недева. Тоя сезонъ работи въ Хасковския градски театъръ.

Мисли за театралното изкуство

Бѣлински, като критикува играта на бележития тогавашенъ петербургски трагикъ Каратигинъ, казва: „изкуство безъ чувство — това е класицизъмъ — студенъ като зима, изгладенъ като мрамеръ, но пленяващъ изкусно само съ изработенитѣ си форми... Дето нѣма природна правда и естественость, тамъ за мене нѣма очарование... Пластиката, грацията на движението и живописностьта на позитѣ — сж сжщина на балета, а въ драмата сж средства спомагателни и второстепенни. Съ чувство може да се замѣни тѣхния недостигъ, но никога съ тѣхъ не е възможно да се замѣни недостига на чувство"...

П. Бабарикинъ, известенъ руски романистъ и едновремешенъ преподаватель по драматическо изкуство въ държавнитѣ курсове, казва:

„Красивата външность, привлекателната физиономия, изразителниятъ погледъ, очарователното ходене, проникващия въ душата тонъ, благозвучниятъ гласъ — всичко това сж такива качества, които не могатъ да се изкажатъ съ думи. Но не само въ това лежи едничкото, високото достоинство на актьора. Ценнитѣ дарове на природата сж необходими за неговото призвание, но далечъ не се изчерпва съ тѣхъ всичко. Той е длъженъ постоянно да мисли наедно съ поета; длъженъ е да мисли за него и тамъ, дето поетътъ е направилъ пропускъ отъ човѣшко несъвършенство"..

Сжщиятъ на друго мѣсто казва: „Театралното изкуство иска отъ своя деецъ високо умственно и нравственно развитие, а театрътъ. представлява отъ себе си най-живата форма на изящното творчество, което се намира въ най-тѣсни връзки съ развитието на обществото и неговата култура въ дадена епоха"...

А. Н. Веселовски, бележитъ професоръ отъ Московския университетъ и многоизвестенъ молиеристъ, казва за актьоритѣ така: „У сценическитѣ артисти, особено у начинающитѣ, често наблюдаваме странно заблуждение. Нагледъ човѣка е предназначенъ отъ самата природа да бжде комикъ: физиономията, мимиката му, начина на ходенето му, жестоветѣ му, забавнитѣ интонации — всичко предизвиква у зрителя усмивка, а той пречупва въ себе си това естествено влѣчение, старае се да смачка и най-малката проява у себе си на комизъмъ, мжи гласа си да издава „патетически" задгробни звукове, изглажда смѣящитѣ се мускули на лицето си, за да изрази чрезъ тѣхъ нѣкакво изстрадано душевно благородство...

Понѣкога половината сценична дейность на артиста отива въ служба на такава химера... докато най-после... трагика се обърне въ прекрасенъ комикъ. Съ Молиера станало сжщото. Обладавалъ безподобни за комикъ данни, а се смѣталъ за трагически актьоръ, като най-подиръ отстжпилъ предъ демонстративното хладнокръвие на публиката"...

А. П. Ленски, бележитъ руски драматически артистъ, като възстава срѣщу голѣмитѣ цапала по лицето на актьора въ време на игра, каквито днесъ сж на мода на нашата сцена, казва:

..."Замазаниятъ пластъ боя върху лицето на актьора е като трико връзъ тѣлото на гимнастика: Колкото и да е тънка материята, колкото добре да е обтегната, се пакъ то скрива релефностьта и хубостьта на мускулитѣ"...

..."Впечатлението отъ декорацията не бива да покрива впечатлението отъ играта на артиста: не сценатa, — главното е актьора, а на лицето на актьора — мимиката"...

..."Скжпото качество на актьора да може да се черви и бледнѣе на сцената пропада, ако лицето е зацапано съ слой отъ мазна боя"...

„Отколе вече сж излѣзли отъ мода театралнитѣ названия „злодей", „простакъ", „субретка", както е било преди 50 години. Тѣзи лица не се познаватъ по грима, както въ живота не можемъ позна по чъртитѣ на лицето: „дяволита" и „лекомислена" ли е една жена, или смиренна и почтенна. О, да можеше да се познае вжтрешния човѣкъ само по лицето!"...

Муне-Сюли — френски трагикъ — казва: „Има два начина за създаване на роли: подражанието и асимилацията. Да подражавашъ — значи да останешъ на низка степень; да асиинлирашъ — то е да живѣешъ съ изображаемото лице — да любишъ и страдашъ заедно съ него, като не се задоволявашъ да влѣзешъ въ кожата му, ами да го накарашъ да влѣзе то въ твоята. За постигане на това трѣба да работишъ постоянно, съ всичката страсть на сърцето си. Когато е дадено да се възпроизведе какво и да е произведение, трѣба преди всичко да се отдѣли филофската му основа и само когато се разбере тя, може да се пристжпи къмъ изпълнение. Тука вече почва работа на творчеството и въплощението: и най-малкиятъ оттенъкъ трѣба да се схвзне, най-малката подрбность въ костюма трѣба да бжде обмислена дори пластическата илюзия трѣба да бжде достигната. —

Изъ бележника на Гено Кировъ

МУЗИКА

(Мелодекламация)

Затвори очи, и слушай:

златни люлки ще те люшнатъ и ще отнесатъ душата ти въ страни, дето хората сж сънки, а нѣщата—отражения, дето съня замѣства живота, дето време и мѣсто сж непознати слова. Лунни езера тамъ оглеждатъ небето, сребърни рѣки опасватъ магьосни гори, и тъкатъ своята безплътна мрежа снопове странни джги. А милувни ржце, като бѣли стѣбла, ще прохлаждатъ твоето пламнало чело.

Царството на душата разтваря двери и се разгъва безшумно предъ тебе.

Ти затвори очи, и слушай:

безумното отчаяние на Бетовенъ залива сърцето ти съ огнени вълни и го удавя въ сладка мжка; ведрина и бодрость тръпне въ сребърния ритъмъ на Листъ; капятъ тихо дъждовнитѣ капки презъ безутешнитѣ жалби на Шопенъ; шеметенъ бѣсъкъ струятъ тържественитѣ фанфари на Вагнеръ; мирисъ на шибой, босилекъ и латинка лъхватъ отъ скромнитѣ напѣви на „Старъ Димо" и „Учихъ те Гано, мжчихъ те"...

Музика, вълшебно питие отъ болка и блаженство, неразгадана сжщность на вселенната, —ти съпжтствуващъ сърцата ни отъ люлката до последната ектения! Ти царствуващъ по-властно отъ всичко надъ моята човѣшка душа, ти разтапяшъ сърцето ми въ тихъ бѣсъкъ, който потъва и се слива съ хармонията на нѣщата и свѣта.

Музика, опасна магия, тайна, която никой не проникна, Изкуство надъ всички изкуства, азъ стоя предъ твоята чародейна власть, еднакво вдъхновенъ за подвигъ и за прѣстжпление! Кое капризно божество сътвори твоята непозната сжщность, та малката шийка на сивото птиче, което оживява пролѣтнитѣ нощи, или простата дървена цевь на овчаря, или това оойкновено човѣшко гърло, милуватъ като милосърдна длань моето изранено човѣшко сърце, и извикватъ на очитѣ ми сълзи, които не усѣщамъ?

Не бѣше ли ти, страшна и непобедима Властителко, която принуди безстрашния скитникъ да запуши съ восъкъ ушитѣ на своитѣ другари, и да върже себе си о мачтата, когато корабътъ му плуваше край брѣга на сиренитѣ?

Не бѣше ли ти, която омагьосваше сърцата ни, и ни караше съ усмивка да мремъ въ тъмнитѣ нощи, въ тъмнитѣ часове, по всичкитѣ бранни поля на нашата земя, когато устнитѣ сж свити, очитѣ не виждатъ, ни ушитѣ чуватъ бодрия ритъмъ на нашата пѣсень?

По властна отъ опиумъ, по неодолима отъ Любовь, ти си хипноза на всѣко сърце — Магия — която нѣма образъ, и Тайна, която никой не ще разгадае!

... И знамъ, — въ оня неизвестенъ день, когато топлата прѣсть ще ме призове отново да се върна при нея; когато живота и вселенната ще потънатъ въ черна пустота и неподвижность, — едничка ти пакъ ще пригалишъ моя непробуденъ сънь съ най-нѣжната, съ най-любимата милувка:

съ вечерната пѣсень на щурцитѣ, въ моята родна земя.

К. Константиновъ.

ПОДЪ СУРДИНКА

О, многоликъ животъ, и днесъ ржка
Подавамъ ти съ затворени очи
И чувамъ — таенъ гласъ ме пакъ гълчи,
Готовъ да хваля и да отрека.

Не те забравямъ азъ. — Защо и какъ?—
Крадецъ лукавъ на нашитѣ мечти,
Белязанъ на сждбата съ черній знакъ,
На злото маската изрязвашъ ти!

ДИМ. БАБЕВЪ.

Все пакъ въвъ тоя часъ обичамъ
да диря въ мойта скръбь злато.
Кажи, сърцето ти, блуднице,
за менъ какво съдържа то?

Азъ съмъ разкжсанъ въ тежка мжка,
че разхитенъ е странний пиръ.
Готова, чака ни разлжка,
да стжпи страшна най-подиръ.

А знамъ: обичашъ ме до болка
и сипешъ тихитѣ слова,
които ме обливатъ горко.
Но що ти чакашъ? Окованъ

духътъ въ безсмисленъ, тъменъ пръстенъ
не ще догони яръкъ день —
и чувствувамъ какъ твойтѣ пръсти
сж тежъкъ камъкъ върху менъ.

ИВ. х. ХРИСТОВЪ.

* * *

Подъ вуала се свихъ мълчалива...
— „Но защо си тъй бледна Ти днесъ?"
— Затова че съ горесть тръпчива
азъ сама го опихъ до несвѣсь...

Помня всичко: залюшнатъ излиза,
съ изкривена отъ болка уста.
Азъ се втурнахъ следъ него, да слизамъ,
азъ го спрѣхъ до самата врата.

И, задъхана, викнахъ: Шега бѣ!
Ще умра азъ безъ тебе! — А той,
се усмихна смутено и слабо,
и каза: „тука вѣе — не стой."

А. АХМАТОВА

Прев. К. Костантиновъ

Съюзенъ животъ

По случай уволненията на артиститѣ отъ Народния театъръ на 1 VIII н. г. Съюзътъ поднесе предъ управлението на театра следния протестъ:

Съюзътъ на българскитѣ артисти, намира, че отъ сжществуването си до днесъ Народниятъ театъръ е билъ ржководенъ, почти безъ изключение, отъ случайни личности съ случайна театрална политика. Ето защо, онова което наричаме пъленъ упадъкъ на работитѣ въ театъра, не би могло да се промѣни и изправи, ако тия основни причини не се промѣнятъ радикално.

Имайки това предъ видъ, Съюзътъ констатира съ съжаление, че предприетата въ театъра реформа, съ която по начало е съгласенъ, не почива на здрава основа и нѣма оформено ржководно начало.

Като следствие отъ това — резултатитѣ отъ поменатата реформа сж не само незадоволителни, но дори катастрофални въ своитѣ последствия и за Народния театъръ, като институтъ, и за неговитѣ актьори.

Съюзътъ намира, че настоящиятъ театраленъ комитетъ отъ четири члена, далечъ не е подготвенъ не само за предприемане самостоятелна реформа отъ подобенъ характеръ, но дори и за ржководене ежедневнитѣ театрални работи въ повѣрения имъ институтъ. И като така, Съюзътъ настоява — резултатитѣ отъ тая реформа да бждатъ прецизно корегирани, като въ предстоящата корекция строго легнатъ следнитѣ положения:

1. Не бива никой отъ управителитѣ на Народния театъръ да определя персоналъ за уволнение, назначение или преоценяване — ако не е следилъ непрекжснато проявленията на тоя персоналъ и неговитѣ художествени активи въ продължение поне на последнитѣ години.

2. Не бива да ставатъ уволнения и назначения, щомъ не е уяснено, какъвъ кадъръ — качественъ и количественъ — е необходимъ за нормалното функциониране на театъра.

3. Не бива да бждатъ уволнени отъ театъра превишаващитѣ числото на необходимия персоналъ, докато предварително управлението на Н. театъръ не гарантира отъ държавата една опредѣлена грижа за тѣхъ.

4. Не бива да бждатъ преоценявани актьоритѣ, ако нѣма единъ обявенъ критериумъ, като изходно начало, по който ще става поменатата преценка и, ако нѣма по отдѣлно за всѣкиго една мотивирана атестация, почиваща на реални данни, сбирани отъ компетентни и отговорни лица.

Съюзътъ предоставя на управлението на Н. театъръ, било въ последующи срѣщи съ представители на съюза, било самостоятекно — да се справи съ посоченитѣ отъ насъ искания, които Съюзътъ ще защищава съ всички средства и до край.

Отъ Упр. тѣло подписали: Председатель: Геор. Стаматовъ, Секретарь: Б. Денизовъ, Касиеръ: А Русковъ, Съветници, Бюро, Редакц. комитетъ и Контролна комисия: Юр. Минковъ, В. Теневъ, Гено Кировъ Матю Македонски, Дочо Касабовъ, Ник. Икономовъ.

Извлѣчение отъ Окржжно № 1.

изпратено на 10. VIII. н. г.

1. Старайте се да имате съюзна група, а най-малко всички артисти и тѣхни художествени сътрудници въ града ви да сж членове на Съюза и съобщатъ своя представитель

3. Дайте експозета въ Централата за театритѣ (съставъ, бюджетъ, репертуаръ. театрална политика и пр,) кждето има вече такива и за проектитѣ на отдѣлни лица, или групи въ такава смисъль, кждето театри още нѣма.

5, Всѣка идея, която се породи на мѣстна почва, засѣгаща съюзния животъ — незабавно да излагате въ Централатп (така за въ бждеще ще се нарича за удобство Управит. тѣло на Съюза въ София).

6. Намирайте начини за постояненъ контактъ съ Централата, като не изпускате най-важния елементъ на тоя контактъ — критикувайте свободно и по възможность обективно решенията и действията на Централата, но никога не забравяйте да изложите своето мнение общо по въпроса, или частно съ огледъ на мѣстната група

7. Събирайте абонати за съюзното двуседмично списание „Актьоръ". Събирайте материали, учредете постояненъ кореспондентъ отъ града си и давайте всестранно уяснение и разпространение на списанието.

8. Незабавно изпратете точни сведения за всѣки членъ, като попълните формуляритѣ.

Извлѣчение отъ Окржжно № 2

6. Абонамента е задължителенъ за всѣки съюзенъ членъ. Независимо отъ това, всѣки членъ трѣба да абонира най малко 4 абоната извънъ съюзната срѣда. (Частни лица, банки, дружества и пр.)

Опредѣлете съ протоколъ и съобщете въ централата:

а.) — Кой съюзенъ членъ ще бжде постояненъ кореспондентъ на списанието отъ града ви, като влѣзете въ връзки съ редакционния комитетъ за инструкции.

Театраленъ прегледъ у насъ и чужбина

Народенъ Драматиченъ Театъръ

Сезона се откри на 10 ноември н. г. съ „Вампиръ“ отъ А. Страшимировъ.

Веднага следъ това следва новата пиеса „Монна Ванна“ отъ М. Метерлинкъ, и възобновенитѣ пиеси „Елга“ отъ Хауптманъ“ и „Неразумната дева“ отъ А. Батай.

Наскоро ще бѫде раздадена „Жоржъ Данденъ“ отъ Молиеръ.

Народенъ Оперенъ Театъръ

Сезона се откри на 31.X н. г. съ операта на Н. А. Римски-Корсаковъ — „Царска годеница“, преводъ на Х. Левенсонъ. Главенъ диригентъ М. М Златинъ, постановка на главния режисьоръ Н. Д. Вѣковъ. Главнитѣ роли се изпълняваха отъ г-жа Милкова-Золотовичъ, г-жа К. Кирова, Ц. Каролевъ, Ст. Македонски, Ив. Вулпе, Сл. Филевъ и др.

На 1.XI бѣ възобновена операта на Росини „Севилския бръснаръ“ преводъ на Йор. Стратиевъ. Диригентъ и режисьоръ сѫщитѣ Главнитѣ роли застѫпени отъ г-жа Милкова—Золотовичъ, П. Золотовичъ, Д. Христовъ, Г. Дончевъ, П. Мановъ и др.

Наскоро ще бѫдатъ възобновени оперитѣ „Бохеми“ отъ Пучини и „Евгени Онѣгинъ“ отъ Чайковски по случай 30 годишн. отъ смъртьта му, и „Хофманови приказки“ отъ Офенбахъ.

Отъ 1 окт. н. г. сѫ назначени за стажанти: Е. Грежова, Ел. Йововичъ, Н. Конярова, Л. Кръстева, Д. Баракова, М. Краева, Д. Атанасова, Н. Шивачева, Д. х. Янковъ, М. Поповъ, Ю. Карановъ, Г. Спасовъ, Б. Христовъ Д. Апостоловъ, Н. Ковачева, В. Кокиновъ.

На 1 окт. н. г. се произведоха конкурсни изпити за стипендии по вокална и инструментална музика. Отъ явилитѣ се кандидати получаватъ стипендии по пѣние: 1) Ел. Йововичъ за 1 година и 3 м. въ Римъ. Ще замине на 1.IV.924 г.; 2) М. Хр. Поповъ и 3) Б. Христовъ за 2 години въ Неаполъ; 4) Евг. Ковачева (пиано) за 1 година въ Берлинъ; 5) Д. Куртева (пиано) за 1 година въ Виена; 6) Ас. Вапорджиевъ (контрабасъ) за 1 година въ Парижъ и 7) А. Лечевъ (цигулка) за 1 година въ Парижъ. Всички, освенъ първата, ще заминатъ вѣроятно къмъ I.XII н. г.

За сега сѫ въ странство следнитѣ стипендианти: 1) М. х. Бонева (пѣние) до 1.I, 924 г.; 2) Вл. К. Христовъ (цигулка) до 1.III 924 и К. Каварналиева (пиано) до 1. VIII 924 г.

По поводъ изпращането на Ел. Йововичъ въ редакцията се получи писмо, въ което се очудватъ, защо именно нея изпращатъ, когато и М. х. Бонева (стипендиантка) има сѫщия гласъ (лирично сопрано); нейнитѣ външни данни за артистка не сѫ задоволителни, че други кандидатки съ по-ценни и по-нужни гласове (мецо-сопрано) за операта и съ несравнено много по-добри външни данни за артистки отъ Йововичъ не сѫ получили стипендия.

Ние се надѣваме, че изпитната комисия ще даде освѣтление по тоя пъпросъ.

Кооперативенъ театъръ

На 5 ноември т. г. се даде премиерата на новата оперета „Леди Хамилтонъ“ отъ Ралфъ Бенатски. Това е една сериозна оперета съ великолепна музика, имаща претенция на оперна. Въ нея е застѫпенъ сравнително малко комичния елементъ, но затова пъкъ тя е изпъстрена съ елегични мелодии. Постановката, декорациитѣ и костюмитѣ сѫ много сполучливи и напълно издържани и правятъ честь на младия режисьоръ на Кооперативния театъръ г. Ст. Стоиловъ. Централнитѣ роли сѫ разпредѣлени между най-добритѣ сили на театъра: г-жа М. Балканска-Цачева, Н. Илкова, Ст. Фратева, Ив. Цачевъ, Ст. Стоиловъ, Ас. Русковъ, Ст. Георгиевъ и пр.

Усилено се приготовляватъ: „Дамата въ фракъ“, оперета отъ Валтеръ Колло и знаменитата класическа оперета отъ Ж. Офенбахъ — „Орфей въ ада“ — въ 4 фантастични картини.

Русенски градски театъръ

Следъ откриване сезона на 3 окт. съ „Иванко“, театъра е далъ презъ сѫщия месецъ следнитѣ пиеси: „Кинъ“, „Златната клетка“, „Трилби“, „Добре скроения фракъ“, „Живиятъ трупъ“, „Дяволътъ“, „Циганката Заида“.

На 8 ноември премиера »Разбойници“. Презъ месеца ще бѫдатъ поставени: „Мъртвешки танцъ“, „Кръвьта“, „Непогребанитѣ“, „Сирано“ и „Въ ноктитѣ на живота“.

Ценитѣ на билетитѣ сѫ най-достѫпни: отъ 5—35 лв. като въ тѣхъ влиза гербовия налогъ и гардероба. Всичкитѣ досегашни представления сѫ били посетени масово отъ русенската публика. Изобщо гражданството е много доволно от своя театъръ, а и Общинското Управление начело съ Кмета г-н Хр.

Стояновъ е изцѣло въ подкрепа на хубавото начинание.

Варненски Градски Театръ

Следъ заминаването на Бъчваровъ, кмета заедно съ театралния комитетъ е възложилъ административната часть на управлението върху колегата Ив. Яневъ, а художествената върху сжщия и Н. Гандевъ до идването на режисьоръ. До сега сж поставени пиеситѣ: „Бориславъ", „Маскарадъ" и „Седмата заповѣдь". Театърътъ се ползва съ заслуженъ успѣхъ. И кметъ и театраленъ комитетъ правятъ есичко възможно за закрепване на театъра. Артиститѣ получаватъ „виходни" по 50, 40, 30 и 20 лв. при всички пиеси, независимо отъ участието на актьора.

Хасковски градски театръ

На 10 окт. н г. се основа Хасковски градски театръ съ съдействието на нашия Съюзъ. За ржководитель-режисьоръ Сжюза изпрати известния нашъ драматически писатель и бившъ артистически секретарь при Народния театръ г. К Д. Мутафовъ. Артистическия съставъ на трупата е следния: Евл. Петкова, М. Атанасова, Цв. Будинова, Ив. Паспалева—Дражева, М. Савова Ел. Костова, Др. Алексиевъ, М. Богдановъ, К. Анастасовъ, Т. С Тончевъ Р. Костовъ, К. Тошковъ, Б. Петровъ и Л. Паспалевъ.

Отъ 20 окт. сж започнали репитициитѣ.

Разградски градски театръ

За уредникъ на театъра е изпратенъ отъ Съюза колегата Дочо Касабовъ.

Досега сж играни пиеситѣ: „Майчина скрѣбь" отъ Яковъ Гординъ и „Предъ прага" отъ Соловьовъ. Наскоро ще бжде представена „Неузрѣлия плодъ" отъ Роберто Брако.

Оперетна кооп. „Свободенъ Театръ"

Въ края на м. октомврий „Свободния Театръ, поради заемане помѣщението му въ София отъ Народния Театръ, излѣзе въ провинцията. Той започна своитѣ гостувания отъ Пловдивъ при голѣмо стечение на публиката. Артиститѣ се оплакватъ, че въпреки голѣмитѣ приходи, живота въ Пловдивъ билъ извънредно скъпъ. Отъ тамъ театъра е заминалъ за Пазарджикъ.

Репертоаръ: „Черната роза", „Царицата на Чардаша", „Фраскита" и др.

Съставътъ на трупата е сжщия какъвто бѣше въ София. На чело на кооперацията, като нейнъ директоръ е избранъ отъ самитѣ артисти г. П. К. Стойчевъ.

При откриването на сезона отъ Държ. театъръ въ Берлинъ излѣзоха нѣколко актьори, съставляващи основата на театра. Между тѣхъ сж Кортнеръ, Форстеръ, Митель, Иохана Хоферъ. Излезлитѣ на чело съ режисьора Фиртелъ организираха новъ театъръ — „Трупа" но следъ първото предстевление на „Венецианския търговецъ" — отъ сплотения, както изглеждаше, съставъ, остана само Фиртелъ, заемащъ въ „Трупата" сжщо и положението на директоръ. Не толкозъ художествени мотиви сж послужили за причина на разпадането, колкото запрещението да участвуватъ въ кинематографически снимки въ деня на представление.

Останалъ при откриването на сезона безъ главнитѣ си сили, Staatstheater извънредно бързо се оправи отъ понесената загуба. Благодарение рѣдкитѣ орчанизационни способности на директора и режисьора Иеснеръ, за попълване състава била привлѣчена тъй нареченатаˌ Junge Bühne — общество, въ което влизатъ най-виднитѣ артисти отъ найдобритѣ театри, нѣмащи свое постоянно пристанище и даващи своитѣ представления по разни сцени. Junge Bühne е само по име; въ нея влизатъ такива опредѣлени имена като Агнесъ Траубъ, Клепферъ, Дитерле .. Junge Bühne даде въ недѣлно утро трагедията „Ueberteufel".

Ала интереса на постановката не е само въ изпълнението и въ режисурата — наистина блѣстящи. Рѣдко нѣщо е да се види, какъ спокойнитѣ ˌнемски зрители се отнесоха къмъ представлението съ такъвъ азартъ: следъ свършването му — свирки, смѣсени съ аподисменти, викове на негодуване, караница — се протакътъ до пущане желѣзната завеса, угасяне лампитѣ. . . Ценящитѣ времето немци да оставатъ следъ представлението цѣли двайсеть минути да тропатъ, да свирятъ — това значи твърде много. Трагедията на Ессига се играе за пръвъ пжть. Самъ той, синъ на немски пасторъ, получилъ образование въ духовно училище, представлява пълна противоположность и на своето произхождение и на възпитанието си. Неговото творчество е нерекжснато издевателство, даже не бунтъ — надъ това което сжществува на земята, надъ това което ни иде отъ небето. Недостатъчното образованието, рѣдко нещастния животъ сж намѣри ли своето отражение въ неговитѣ малко произведения: наивното тукъ е смѣсено съ безумието, баналното съ пориви за вѣчность; и преди смъртьта си — 1918 — той фантазира: „Боже милостивий, сега наближава най-тържественото което би могло да се случи и ти трѣба внимателно да излушашъ какво ти говоря"... Последното му произведение е „Ueberteufel".

Разбира се това не е трагедия, а безобразна, нечовѣшка гримаса. Не сатира, защото тукъ има мѣсто само злобата, крещящата, ненависть. За какво? Срещу какво? — Този духъ на похоть, който зема мѣстото на любовьта, влиза въ семейство и го разваля; Ueberteufel — е музикантътъ, който заставя съ своята невидима, беззвучна цигулка да се извиватъ въ конвулсии двойки — и млади и стари; Ueberteufel е страшния духъ, царуващъ въ голѣмитѣ градове, излѣзълъ отъ миризмата на нощнитѣ кръчми и танцувални зали.

Въ своята трагедия — и по тема и по изпълнение съвсемъ не порнографическа — Ессигъ довежда човѣшкитѣ отношения до страшни преувеличения, нарочно вмъква груба рѣзкость — и това именно възбужда страститѣ, които се разгарятъ въ края на представлението. Скелета на пиесата е такъвъ: г жа Веберъ накарва любовника си Хехтъ да затвори мжжа й въ затвора за дългъ. Хехтъ, като главенъ кредиторъ, влиза въ владение на неговиятъ имотъ; сега г-жа Веберъ иска да се омжжи за него, - но причина за разво да бжде мжжътъ. Тя подкупва келнерката Иохана, любовница на сина й Карлъ, да съблазни старика. Иохана не сполучва да изпълни поржчката, защото въ най рискувания моментъ Карлъ ги сварва, проклина баща си и самъ се явява като свидетель въ процеса. На сватбата се изяснява, че г-жа Ваберъ е не само Клитемнестра, но и Федра едновременно — тя люби сина си Карлъ и любовникъ тъ й се застрелва предъ сватбеното тържество. Карлъ неотговарящъ на страститѣ на майка си и стремящъ се къмъ любовьта на друго момиче — убива баща си и самъ се застрелва.

Това е скелета на пиесата; а отъ сложната интрига се уяснява следната схема на отношенията между героитѣ: г-жа Веберъ е жена на своя мжжъ, любовница на Хехта, „Федра“ и, освенъ това, можемъ да се досетимъ за „влѣченията“ й къмъ Иохана. Сина й Карлъ живѣе съ сестра си, люби Иоханна, неотговаря на страстьта на госпожа Ваберъ и се жени за нѣкоя си Бригита; Бригита пъкъ, въ края на края на краищата, се омжжва за музиканта Блейхъ и т. н. и т. н. По такъвъ начинъ излиза, че отъ всичкитѣ герои, само старика баща, и резоньора докторъ не само не горятъ отъ престжпна страсть къмъ нѣкого, но въобще не взематъ участие ни въ една отъ романтическитѣ интриги.

Постановката на Иснера, както винаги, предава превъзходно. ненормално сгжстената атмосфера.

Изпълнението бѣ блестяще; впрочемъ, състава на изпълнителитѣ самъ говори добре за себе си: Клепферъ, Щраубъ, Тварловски, Манхемъ, Гронау, Дитерле, Легалъ ...

Ю. Офросимовъ

Въ последно време се водятъ преговори за сливането на бившия Deutsches Theater подъ дирекцията на Райнхардъ съ възникналия презъ лѣтния сезонъ „Театъръ на актьора“. Тия преговори се подпомагатъ най-много отъ самия Райнхардъ, който както казватъ, успѣлъ да привлѣче голѣми капитали. Въ новата работа се предполага да влѣзе трупата на „Театъръ на актьора“ на чело съ режисйора Карлъ Хайнцъ Мартинъ, чийто права, обаче, ще бждатъ ограничени. Въ комисията по преговоритѣ за условията на сливане двете трупи сж избрани отъ Deutsches Theater, Вернеръ Краусъ, Кете Доршъ и Маргарита Купферъ, а отъ „Театъръ на актьора, — Хенрихъ Жоржъ и Паулъ Гранахъ.

Възможно е въ новата работа да влѣзатъ Фрицъ Кортнеръ, Паулъ Бильдъ, Лотаръ Мютель и Иоханна Хоферъ — т. е. ядрото на театъръ „Трупа“, разпадналъ се веднага следъ първото представление.

Най-новата постановка на „Residenz Theater“ ще бжде „Професоръ Сторицинъ“ отъ Л. Андреевъ съ Кайзеръ въ главната роля. Следующата постановка на „Renaisance — Theater“ ще бжде „Любовьта на студента“ отъ сжщия авторъ, играна у насъ отъ Свободния театъръ.

Представительтъ на дирекцията на Московския Художественъ театъръ Л. Д. Леонидовъ е подписалъ контрактъ съ известниятъ английски антрепреньоръ Кокранъ за гостувания на театъра въ Лондонъ презъ юний идната година.

„Последния Новости“ отъ 1 ноември съобщава: Вчера заминаха отъ Парижъ съ специаленъ влакъ на параходната компания „Уайтъ Старъ“ — цѣлата трупа на Московския Художественъ театъръ.

Отъ тамъ Художествения театъръ замина за Ню-Йоркъ съ парахода „Олимпикъ“. Цѣлото театрално имущество на театъра, съ отдѣленъ тренъ отъ 10 вагона своевременно е било докарано на пристанището. Декорациитѣ, споредъ размѣритѣ си, заематъ такова огромно мѣсто, че всичкитѣ постановки на театъра не сж могли да бждатъ натоварени дори на такъвъ гигантъ като „Олимпикъ“.

Централниятъ комитетъ на фонда за събиране помощи за пострадалитѣ отъ пожара въ гр. Вратца съобщава че известния оперенъ пѣвецъ г. Христо Златовъ, лиричен теноръ, ще устрои въ градоветѣ: Плѣвенъ, Видинъ, Ломъ, Русе, Варна и др., концерти въ полза на пострадалитѣ отъ тоя пожаръ.

ТЕАТЪРЪ ОДЕОНЪ — СОФИЯ

Ежедневни кино-представления

НАЙ-ХУБАВИТѢ ФИЛМИ. ГОЛѢМЪ СОБСТВЕНЪ

ЩОКЪ ОТЪ ФИЛМИ.

ТРАНСБАЛКАНИЯ

I-во БЪЛГ. АКЦ. Д-во

ЗА

международни транспорти

СПЕЦИАЛНИ БЪРЗИ СЛУЖБИ ЗА ПРЕВОЗЪ НА СТОКИ ОТЪ И ЗА СТРАНСТВО

Централа: СОФИЯ, ул. Князъ Борисъ № 5.

Кореспонденти:

DANZAS & C-o S. A. Paris, Bâle, Milano, Berlin etc.

COKO & JELLINEK A. G. Wien, Prag, Budapest, Triest etc.

ФОТОГРАФИ И ЛЮБИТЕЛИ,

Бързайте да си набавите фотографически материали

ОТЪ БЕНО ФИШЕРЪ ---- СОФИЯ

Най-голѣмъ фотографически складъ въ Царството, до като е още ефтино.

УЛИЦА „ТЪРГОВСКА" 23.

КАФЕ-РЕСТОРАНТЪ „ЗИМНА ГРАДИНА“

„JARDIN D'HIVER“
Ул. КН. „КЛЕМЕНТИНА“ и „ЛЕГЕ“.

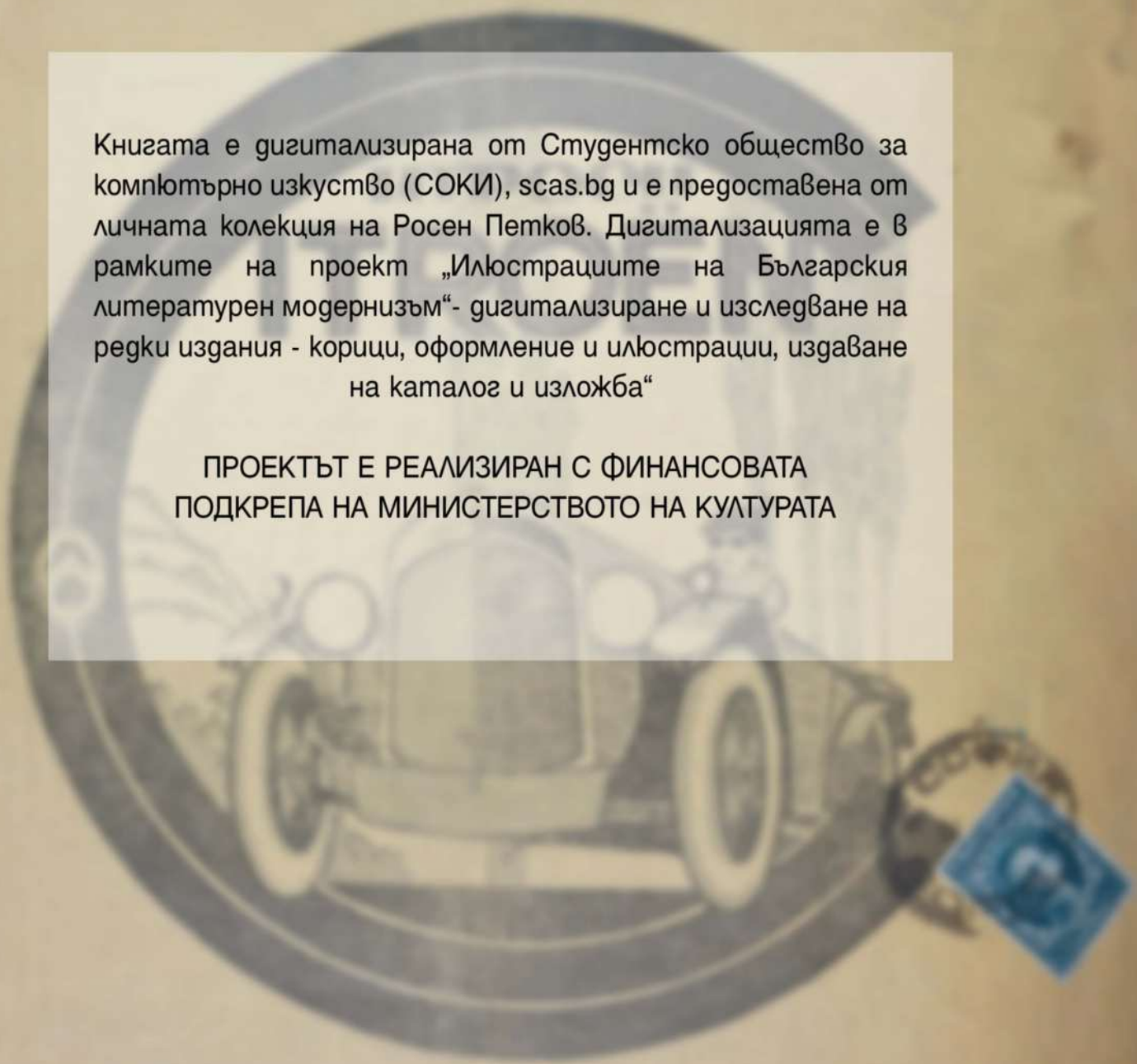
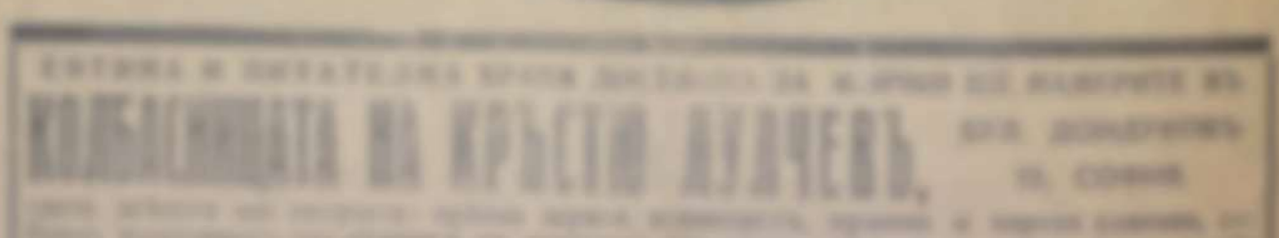
Отбрана столична публика при елегантна обстановка ще намѣри винаги добрѣ сервиранъ разнообразенъ обѣдъ и вечеря съ реномирани вина и др. напитки.
FIVE O'CLOCK TEA съ кафе, чай, меланжъ, сладки и др.
Свири реномиранъ оркестъръ всѣка вечерь и всѣки день сл. пладнѣ.
ОТЪ ДИРЕКЦИЯТА.

ЕВТИНА И ПИТАТЕЛНА ХРАНА ДОСТЪПНА ЗА ВСИЧКИ ЩЕ НАМЕРИТЕ ВЪ

КОЛБАСНИЦАТА НА КРЪСТЮ ЛУЛЧЕВЪ,

БУЛ. ДОНДУКОВЪ 15, СОФИЯ.

гдето всѣкога ще получите: прѣсна шунка, кренвирстъ, пушена и варена сланина, отбранъ асортиментъ отъ салами и др. консерви отъ месо, които задоволяватъ вкуса на най-взискателния клиентъ.

Книгата е дигитализирана от Студентско общество за компютърно изкуство (СОКИ), scas.bg и е предоставена от личната колекция на Росен Петков. Дигитализацията е в рамките на проект „Илюстрациите на Българския литературен модернизъм“- дигитализиране и изследване на редки издания - корици, оформление и илюстрации, издаване на каталог и изложба“

ПРОЕКТЪТ Е РЕАЛИЗИРАН С ФИНАНСОВАТА ПОДКРЕПА НА МИНИСТЕРСТВОТО НА КУЛТУРАТА